
FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA
Año 4 | Número 18 | octubre-diciembre 2016 | Bs. 20
Revista cultural
PIEDRA
de agua
JAWIR QALA / RUMI WAKU / ITA-I
Dossier:
XXX Reunión Anual de Etnología
Literatura guaraní: Irande
Elías Caurey
El gran vidrio:
Glenda Zapata
V Bienal de escultura en piedra
Tarata 2016
MNA



TROQUELES Y MATRICES

QUE GRABARON LA HISTORIA DE BOLIVIA

Exposición itinerante

La Casa Nacional de Moneda genera espacios de análisis y debate en torno a la importancia de la numismática para revalorar nuestro patrimonio cultural. La exposición "Troqueles y Matrices que grabaron la historia de Bolivia" tiene el objetivo de mostrar a los bolivianos el enorme patrimonio numismático que posee.

En la colección de numismática de la Casa de Moneda, existen matrices, troqueles y medallas que nos recuerdan la historia de nuestra patria. Bolivia proclamó su independencia el 6 de agosto de 1825 y, en el intento de consolidar plenamente nuestra democracia, tuvo que vivir momentos críticos y otros de progreso y consolidación. Muchos de estos acontecimientos se conmemoraron mediante la acuñación de medallas.

Esta exposición itinerante ya fue presentada en la Galería del Cabildo de la ciudad de Tarija, en la sala de exposiciones temporales de la Casa Nacional de Moneda de Potosí, en la Casona del Mayorazgo de la ciudad de Cochabamba y actualmente está siendo presentada en el Centro de espiritualidad y Museo Madre Nazaria Ignacia March de la ciudad de Oruro, posteriormente será llevada a las ciudades de Sucre y Santa Cruz.







JAWIR QALA / RUMIWAKU / ITA-I

Año 4 | Número 18 | La Paz, Bolivia
octubre - diciembre de 2016











PIEDRA de agua

Piedra de agua es una publicación trimestral de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FCBCB).

Consejo editor: Natalia Campero, Esteban Ticona.

Responsable: Benjamín Chávez.

Diseño y diagramación: Oliver Guzmán C.

Depósito legal: 4-3-41-13 P.O.

E-mail: revistapiedradeagua@gmail.com

Colaboradores de este número: Javier Aguirre, Elías Caurey, María Soledad Fernández Murillo, Carla Salazar, Juan Villanueva, Leonor Valdivia.

Fotografías: MNA, MUSEF, Javier Aguirre, Ingrid Schulze, Carlos Estellano, Glenda Zapata,

Tapa: Vaso challador / Época republicana (1825 - 1950) / Archivo MUSEF

Suscripciones y venta de números anteriores: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. Calle Ingavi Nº 1005 esq. Yanacocha / Telfs.: 2408951 - 2408981 / Pág. Web: www.culturabcb.org.bo

Ventas LA PAZ: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. Calle Ingavi esquina Yanacocha Nº 1005 / Tienda del Museo Nacional de Arte. Calle Comercio esq. Socabaya / Tienda del Museo Nacional de Etnografía y Folklore MUSEF. Calle Ingavi Nº 916 esq. Jenaro Sanjinés / **SANTA CRUZ:** Centro de la Cultura Plurinacional de Santa Cruz. Calle René Moreno Nº 369 / **SUCRE:** Archivo y Biblioteca Nacionales. Calle Dalence Nº 4 / **POTOSÍ:** Casa Nacional de Moneda. Calle Ayacucho s/n.



EDITORIAL

El dossier de este número de *Piedra de agua*, el último del presente año, está dedicado a la XXX Reunión Anual de Etnografía. Juan Villanueva, Jefe de la Unidad de Investigación del MUSEF, hace un resumen de esas tres décadas de historia, al tiempo que se refiere también a lo acontecido en la última versión desarrollada en este año. Por su parte, la Doctora en Antropología María Soledad Fernández Murillo, nos habla de *Alianzas del metal: Hacia la construcción de la multiculturalidad en los museos de Bolivia*. Así mismo, un interesante artículo extraído del propio catálogo, nos muestra la tónica y el rigor con que se desarrolla esta actividad que, con el tiempo, se ha convertido en un indiscutido referente de la investigación en nuestro país.

En la sección de literatura, gracias al sociólogo y antropólogo Elías Caurey, nos ocupamos de *Irande*, una novela escrita en idioma Guaraní, ganadora del III Premio de narrativa en idioma originario Guamán Poma de Ayala 2014.

Un artículo del filólogo vasco Javier Aguirre Ortiz titulado *El Mapuzungun y el Euskara, lenguas de tierra viva*, expone la situación de ambas lenguas minoritarias en sus respetivos países (España y Chile) y puede establecer similitudes con lenguas nativas de Bolivia que atraviesan la misma situación pues, recordemos la aseveración que hizo Gamaliel Churata en las páginas de su magna obra *El pez de oro*: "En los campos de la filología las conclusiones podían ser menos que contradictorias. Y hay quien se inclina por el parentesco de aymara y euskherra". (sic.)

Luego publicamos una nueva entrega de la sección *El gran vidrio* a cargo de Leonor Valdivia, quien en esta ocasión nos muestra la obra de Glenda Zapata

Naturalmente, los Repositorios y Centros Culturales dependientes de la FCBCB, tienen un espacio en la revista. En esta oportunidad, el Museo Nacional de Arte comparte con los lectores de *Piedra de agua*, información referida a la quinta versión de la Bienal Internacional de Escultura en Piedra.

El turismo cultural es atendido en esta decimo octava entrega de la revista, mediante un artículo que muestra la labor de preservación y promoción patrimonial que realiza el Hotel Parador Santa María La Real de Sucre.

Las demás secciones de la revista, como ya es habitual, brindan información sobre actividades puntuales de la Fundación Cultural del BCB y de los Centros Culturales a su cargo, así como, en las últimas páginas *Mirar, oír, leer*, reseña publicaciones relevantes recientes. Esperamos que los lectores disfruten de estos contenidos.

INDICE

DOSSIER

LITERATURA

ARTES VISUALES

CENTROS CULTURALES

LENGUAS ORIGINARIAS

TURISMO CULTURAL

MIRAR, OÍR, LEER

MURO

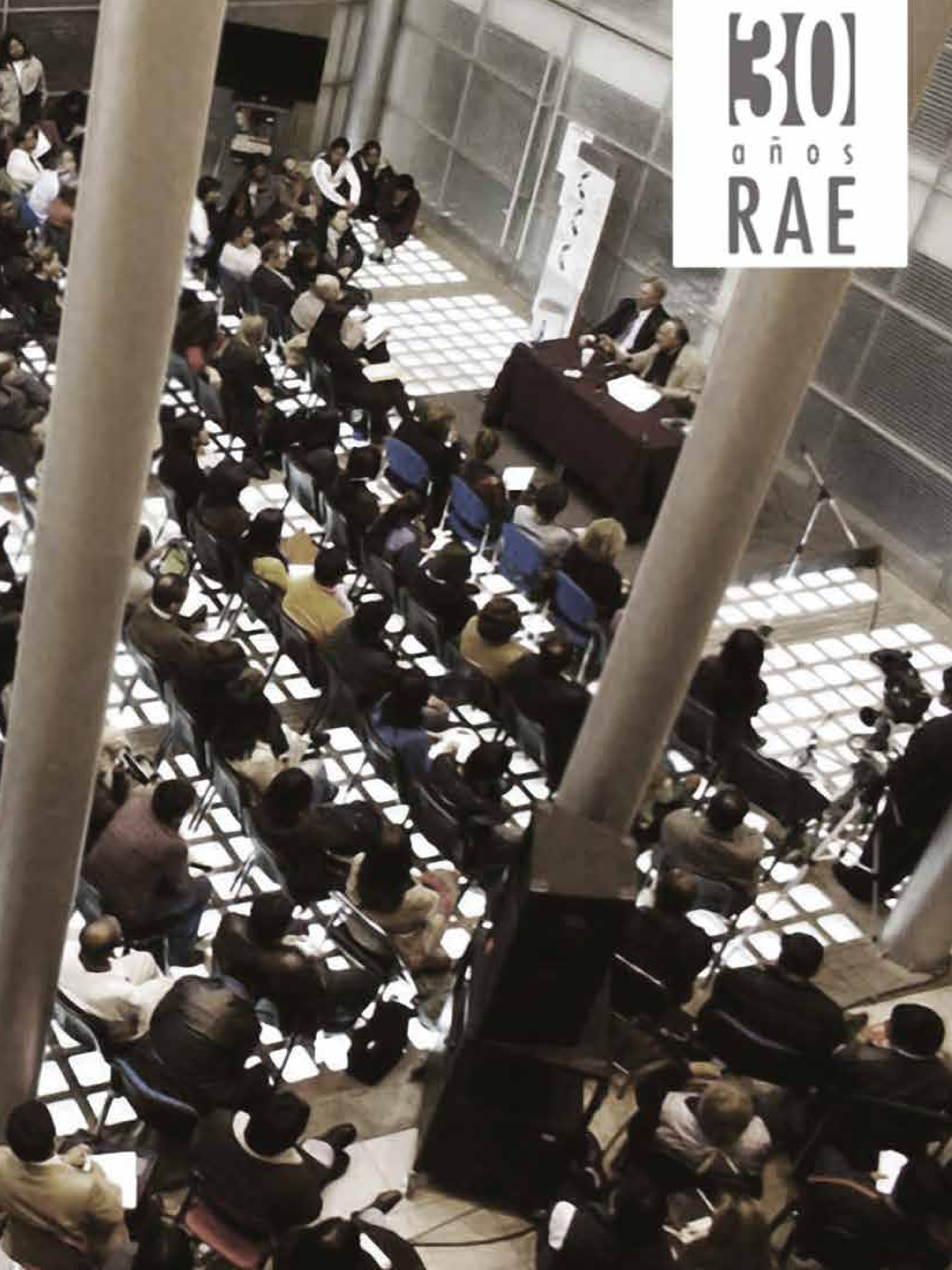


30 AÑOS DE LA REUNIÓN ANUAL DE ETNOLOGÍA

La Reunión Anual de Etnología (RAE) cumple 30 años de vida, tiempo en el cual supo posicionarse como un referente de las ciencias sociales del país. Un espacio de reflexión y discusión que aporta al desarrollo de saberes significativos desde enfoques académicos y científicos rigurosos.

Como se lee en el catálogo *Alianzas de metal*: el MUSEF desde sus inicios hasta la actualidad ha sido una institución ampliamente influenciada por los cambios políticos y sociales del Estado, que actualmente se enfrenta a la necesidad de contribuir con el proyecto más amplio de interculturalidad. Este proyecto ya no es parte de una agenda política local o nacional, sino es parte de un movimiento transnacional latinoamericano que reclama políticas educativas y de difusión que puedan reflejar los actuales problemas sociales a los que se enfrentan los pueblos americanos.

Realizamos un breve recorrido por esa rica historia, a la par que damos cuenta de lo acaecido en su más reciente versión dedicada a las Alianzas de metal. La colección de minería y metales del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción.


30
años
RAE

BREVE HISTORIA DE LA RAE



Juan Villanueva Criales /
Jefe de la Unidad de Investigación
del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF)

Resumir los alcances y logros de la Reunión Anual de Etnología (RAE) a lo largo de sus 30 años ininterrumpidos de realización en pocas páginas, es poco menos que imposible. El carácter resumido de este texto obliga a centrarse en los aspectos estructurales y la orientación general del evento, detectando cambios y continuidades históricas. Lamentablemente, mucho de la textura interna de esta historia –sus actores, sus estadísticas de grano fino, sus contenidos vertidos, sus aportes cualitativos– se pierden inevitablemente desde este enfoque estrecho. Sin embargo, este pantallazo general sobre la trayectoria de la RAE servirá como guía a aquellos interesados en profundizar en su rica historia, compendiada en casi 50 tomos publicados.

La Reunión Anual de Etnología, organizada por el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), es en sí toda una institución académica de las ciencias sociales bolivianas. En efecto, este 2016 la RAE cumple tres décadas celebrándose de modo anual ininterrumpidamente en la ciudad de La Paz, registro al que se adjuntan ocho versiones realizadas en la ciudad de Sucre y dos en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra.

La RAE encuentra sus antecedentes en las "Charlas Sabatinas" y los "Sábados Culturales", que organizaba el MUSEF en la década de 1980. Estas iniciativas buscaban reunir a especialistas, profesionales y estudiosos propiciando en intercambio de información y experiencias académicas. Asimismo, fomentaban la participación de actores de los movimientos sociales para debates y análisis políticos, a la vez que se producía material bibliográfico para enriquecer al archivo y biblioteca institucionales.[1]

Varios gruesos volúmenes, en su mayoría mecanografiados, son el registro de las tres primeras versiones de la RAE, entre los años 1987 y 1989, tiempos en que el MUSEF dependía directamente del Banco Central de Bolivia. En aquella época, el hoy extinto Instituto Boliviano de Cultura, dependiente del Ministerio de Cultura, aportó significativamente al desarrollo de la RAE.

Ya desde su concepción inicial, la RAE presenta una organización en seminarios dedicados a varias sub-disciplinas de la antropología. En su primera edición, estos seminarios fueron: Antropología Histórica; Etnología Contemporánea; Etnología Sociocultural; y Folklore, Etnomusicología y Arte Popular. Sin embargo, rápidamente se abre el espectro de la RAE para alojar también ponencias procedentes de otras disciplinas sociales y humanísticas: los registros de 1989 muestran que al interior del seminario de Antropología Histórica, por ejemplo, se consideraban abordajes desde la "etnohistoria, historia oral y memoria colectiva", al tiempo que el de Etnología Contemporánea se abría para incorporar estudios lingüísticos. En 1990, el seminario de Etnología Sociocultural cambió de nombre a "Sociología Rural".

---

1. Presentación de los Anales de la XXV Reunión Anual de Etnología. MUSEF La Paz 2012.



1990 marca un hito en la historia, por ese entonces joven, de la RAE, al ser la primera versión que cuenta con una publicación formal. Se inaugura así la serie *Anales de la Reunión Anual de Etnología*, que cuenta hasta ahora con 26 números publicados, igualmente de modo ininterrumpido y que se constituye en un referente bibliográfico inexcusable para las ciencias sociales bolivianas. En dicha edición, al interior del seminario 2, de Etnología Contemporánea, se realiza una mesa redonda temática llamada *Comunidades y territorio*, que inicia una tendencia de la RAE a elegir un tema anual, tendencia que se formalizará crecientemente a lo largo de las siguientes dos décadas. Así, las ediciones de 1991 y 1992 incorporarán un Seminario Especial denominado *Aportes de América al Mundo*, cercano el aniversario 500 del arribo español a las Américas.

La RAE encuentra sus antecedentes en las "Charlas Sabatinas" y los "Sábados Culturales", que organizaba el MUSEF en la década de 1980

La idea de plantear un seminario especial con temática anual al interior de la estructura de cuatro mesas sub-disciplinarias de la RAE continúa en 1993 (*Naciones y Pueblos Originarios, Ecología y Medio Ambiente*), 1994 (*Educación Bilingüe e Intercultural*), 1995 (*Las Organizaciones Tradicionales y la Nueva Organización Territorial*), y 1996 (*La Crisis de las Ideologías Latinoamericanas en el Contexto de los Movimientos Indígenas de Bolivia*).

El traspaso del MUSEF a la recién creada Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, y el cambio de dirección de la entidad del iniciador de la RAE, Hugo Daniel Ruiz, a Elizabeth Torres, implica una primera modificación, aún leve, a la estructura del evento. Esto se testimonia en los *Anales* de la XI RAE, celebrada en 1997 con el seminario especial *Los Estados Nacionales, la Interculturalidad y los Conflictos Interétnicos*. En ella, el seminario 3, hasta entonces llamado "Sociología Rural", se convierte a "Antropología Social y Cultural", implicando una reorientación disciplinaria notable. La décima edición de 1998, dedicada a los *Cuatro Años de la Declaración del Decenio Internacional de los Pueblos Indígenas*, delata un crecimiento sustancial al incorporar nuevos seminarios especiales, talleres, conversatorios y otros eventos, mediante los cuales la RAE adquiere un carácter interno cada vez más heterogéneo. Para 1999, el seminario 4 pasa a denominarse simplemente "Cultura Popular", incorporándose como temática especial la de *Identidades, Globalización o Etnocidio*. La estructura se mantendrá en las RAEs 2000 (*Aportes Indígenas: Estados y Democracias*) y 2001 (*Reflexiones en torno a la Violencia*).

El siguiente cambio estructural se da en la RAE 2002, al consolidarse una nueva estructura de cuatro seminarios que será la base del evento hasta el año 2006: Arqueología, Paleontología y Arte Rupestre; Antropología Histórica; Antropología Social y/o Cultural;



Cultura(s) Popular(es). A este esquema se sumarán los seminarios especiales *Patrimonio Cultural. Entre lo local y lo global* (2002); *Tierra y Territorio en el contexto nacional y regional* (2003); *Biodiversidad y Pueblos Indígenas* (2004); *Autonomías Regionales y Pueblos Indígenas* (2005); e *Itinerancias Identitarias, permanencias y cambios sociales* (2006).

Para la edición XXI de la RAE, celebrada en 2007 ya bajo la dirección de Ramiro Molina, la estructura del evento se amplía de cuatro a cinco seminarios permanentes al incorporarse uno dedicado a "Lingüística, oralidad y educación intercultural bilingüe"; para 2008, esa estructura de cinco mesas se simplifica en: Arqueología; Historia; Lingüística; Antropología Social y/o Cultural; y Cultura(s) Popular(es), estructura que se mantendrá hasta el 2012. Con ello, se cierra una transición gradual, casi permanente desde 1990, de la RAE como evento interno a la disciplina antropológica a la RAE como evento multidisciplinario. Los seminarios especiales de esta era de la RAE fueron *Etnografía del Estado* (2007); *Racismo de ayer y hoy* (2008); *Repensando el mestizaje* (2009); *Vivir Bien, ¿una nueva vía de desarrollo plurinacional?* (2010); y *Fiesta y Religiosidad* (2012). La edición 2011 de la RAE fue especial por cumplirse las Bodas de Plata del evento, contando con estados del arte de las distintas disciplinas abordadas a lo largo de las últimas décadas y media, y tituló *25 años. Aportes a las Ciencias Sociales.* Como nota aparte, la edición 2009 puede considerarse histórica por ser la primera en que el evento se realiza no sólo en La Paz sino, ininterrumpidamente desde entonces, en Sucre. El año 2011 se realizará también en Santa Cruz de la Sierra, aunque en esta ciudad no tendrá continuidad, celebrándose la segunda edición recién en 2016.

El enfoque centrado en los objetos ha conllevado además un acercamiento singular con los artesanos, practicantes contemporáneos de la transformación del objeto. Con ello, se fuerza a la academia a abandonar una zona de confort discursiva para descender al terreno de la práctica

El año 2013 la RAE experimenta, probablemente, la transformación más radical de su ya larga historia, denominada *La rebelión de los objetos*, esta vez de la mano de la nueva directora Elvira Espejo. La estructura de separación de los seminarios, originada en la versión intradisciplinaria antropológica de 1987 y consolidada en su forma multi-disciplinaria de la etapa 2008-2012, es totalmente subvertida para dar paso a otra, profundamente inter-disciplinaria, donde las cuatro mesas son de índole temática y giran en torno a la cadena operatoria de los objetos: Obtención de la materia prima; Producción del Objeto; Uso o vida social de los objetos; y Circulación o Consecuencias de los mismos. La RAE deja de alojar un seminario temático especial en su interior y se transforma en un evento temático en su integridad, dedicado cada año a un tipo específico de objeto. Así, el año 2013 estuvo dedicado a los Textiles, el 2014 a la Cerámica, el 2015 al Arte Plumario y el 2016 a la Minería y los Metales.

La nueva orientación de la RAE permite al MUSEF ser un partícipe además de un anfitrión del evento, pues un gran volumen de actividad investigativa, curatorial, museográfica, documental, editorial y de producción audiovisual de la institución se vuelca en la temática anual, con el montaje de una nueva exposición y la edición de un catálogo.

Asimismo, ha permitido una escala totalmente diferente de apertura disciplinaria, involucrándose en el evento no solamente arqueólogos, antropólogos, historiadores y lingüistas, sino biólogos, conservadores, turistólogos, médicos, politólogos, economistas, geólogos, educadores, artistas y sectores sociales diversos. El enfoque centrado en los objetos ha conllevado además un acercamiento singular con los artesanos, practicantes contemporáneos de la transformación del objeto. Con ello, se fuerza a la academia a abandonar una zona de confort discursiva para descender al terreno de la práctica.

Aunque esta nueva orientación de la RAE ha conllevado, sin duda, una disminución general del número de ponencias y asistentes –al tratarse temas específicos cada año-, ha implicado también un incremento en la robustez de la discusión, que se origina en la confluencia de varias miradas sobre un tema de interés común. Los *Anales de la RAE*, consecuentemente, han mutado de voluminosas recopilaciones de ponencias a publicaciones más cortas, pero con un proceso de edición y selección más selectivo y que garantiza un producto de alto valor académico.

Así, a lo largo de estas tres décadas, la RAE ha atravesado distintas fases históricas, desde su nacimiento como un evento interno a la disciplina antropológica, incorporando gradualmente a sociólogos, historiadores, lingüistas y arqueólogos para consolidar una plena multi-disciplinariedad a mediados de la década pasada, y virando hacia una inter-disciplinariedad vibrante en relación con otras ciencias y colectivos sociales en los últimos años.

La RAE ha atravesado distintas fases históricas, desde su nacimiento como un evento interno a la disciplina antropológica, incorporando gradualmente a sociólogos, historiadores, lingüistas y arqueólogos para consolidar una plena multi-disciplinariedad a mediados de la década pasada, y virando hacia una inter-disciplinariedad vibrante en relación con otras ciencias y colectivos sociales en los últimos años

Definitivamente, el espíritu de intercambio horizontal de información y experiencias de la RAE sigue intacto, debiéndose sus cambios de escala no solamente a los avatares institucionales del MUSEF. Las transformaciones de la RAE deben entenderse en el contexto socio-político del país, siendo este evento una plataforma destacada de reflexión e interpelación de la realidad boliviana y latinoamericana, especialmente a lo largo de la compleja década de 1990 e inicios del 2000.

Asimismo, la RAE muta en relación con el desarrollo de las academias: surge en un momento en que las nacientes ciencias sociales bolivianas clamaban por un espacio institucionalizado de reunión e intercambio, y es un factor que contribuye indiscutiblemente al surgimiento y consolidación de estas academias. Consolidadas las mismas, capaces ahora de plantear sus propios espacios disciplinarios independientes, la RAE ha pasado a ofrecer un espacio para la complementación y la reflexión entre academias y entre academia y no-academia, posicionando además al MUSEF como un actor destacado en la reflexión sobre la realidad del país, esta vez con el reto teórico y práctico de hacerlo desde su cualidad de repositorio, es decir desde el objeto.



Discurso de Inauguración
RAE, 1997

ALIANZAS DEL METAL:

Hacia la construcción de la multiculturalidad en los museos de Bolivia

María Soledad Fernández Murillo / Doctora en Antropología

Un poco de historia

El Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) del Estado Plurinacional de Bolivia tiene sus inicios en el primer centenario de la entonces República Nacional de Bolivia. En 1925, bajo la presidencia de Bautista Saavedra se creó el Departamento Científico de Etnografía como una repartición del Museo Nacional de Bolivia.

El objetivo de la creación del departamento estuvo enmarcado en la sólida ideología política del presidente Saavedra enfocado a asimilar a los indígenas al estado nacional rompiendo de forma definitiva los lazos con sus tradiciones y modos de vida. Saavedra fue uno de los primeros académicos en introducir el positivismo spenceriano en sus estudios sociológicos, bajo el amparo de la Sociedad Geográfica de La Paz, este abogado y profesor universitario, escribió la obra *El ayllu*, en la cual expone la visión negativa del indio y de la institución del ayllu. Saavedra inicia su trabajo preguntándose ¿cómo el ayllu se constituyó en una gran institución en la época prehispánica? y ¿cómo es que constituye un obstáculo para la sociedad en la actualidad? El libro fue precursor de un gran debate sobre la decadencia del indio y su papel en la sociedad boliviana, debate en el que participaron sus contemporáneos Alcides Arguedas, Franz Tamayo y Manuel Rigoberto Paredes.

> *El Museo Nacional de Etnografía tiene como misión poner en valor memorias y herencias locales arqueológicas, históricas y antropológicas de diferentes naciones y pueblos del Estado Plurinacional de Bolivia*

Bajo este paraguas político e ideológico, el entonces Departamento Científico de Etnografía se concibió para estudiar a los indios, sus organizaciones sociales, sus creencias y mitos y poder encontrar las mejores estrategias para su asimilación. No fue concebido desde sus inicios como un museo, porque los museos de inicios del siglo XX eran espacios exclusivos y excluyentes que exhibían objetos propios de la "cultura universal"[1] para el deleite del público más culto y, obviamente, este magro concepto no incluía a las poblaciones indígenas y sus materialidades. ¿Quién podría disfrutar de un cacharro de cerámica hecho por un aymara?, ¿merecía un poncho de Tarabuco una espacio de exhibición? Al igual que la experiencia reflexionada de García Canclini (1999) para los museos mexicanos, el germen del actual MUSEF, usó el patrimonio cultural de Bolivia para reproducir los cánones de desigualdad social que predominaban en las esferas políticas y económicas de inicios del siglo XX.

1.Ver Fernández (1993) para más detalles acerca del concepto del museo y la evolución de sus objetivos y campos de acción a través de la historia.

Un nuevo quiebre en la historia del MUSEF se lleva a cabo en 1962 cuando el gobierno de Víctor Paz Estenssoro descentraliza esta institución con el nombre de Museo de Arte Popular y Artesanía, bajo la dirección de la destacada investigadora Julia Elena Fortún. En este momento el museo, dependiente del Ministerio de Educación, pasa a instalarse a 300 metros de la Plaza Murillo de la ciudad de La Paz, centro del poder político de la nación. Este nuevo quiebre, amparado en la reivindicación del campesino con la Reforma Agraria de 1952 está ejemplificado en las curadurías y colecciones instauradas en esa época.

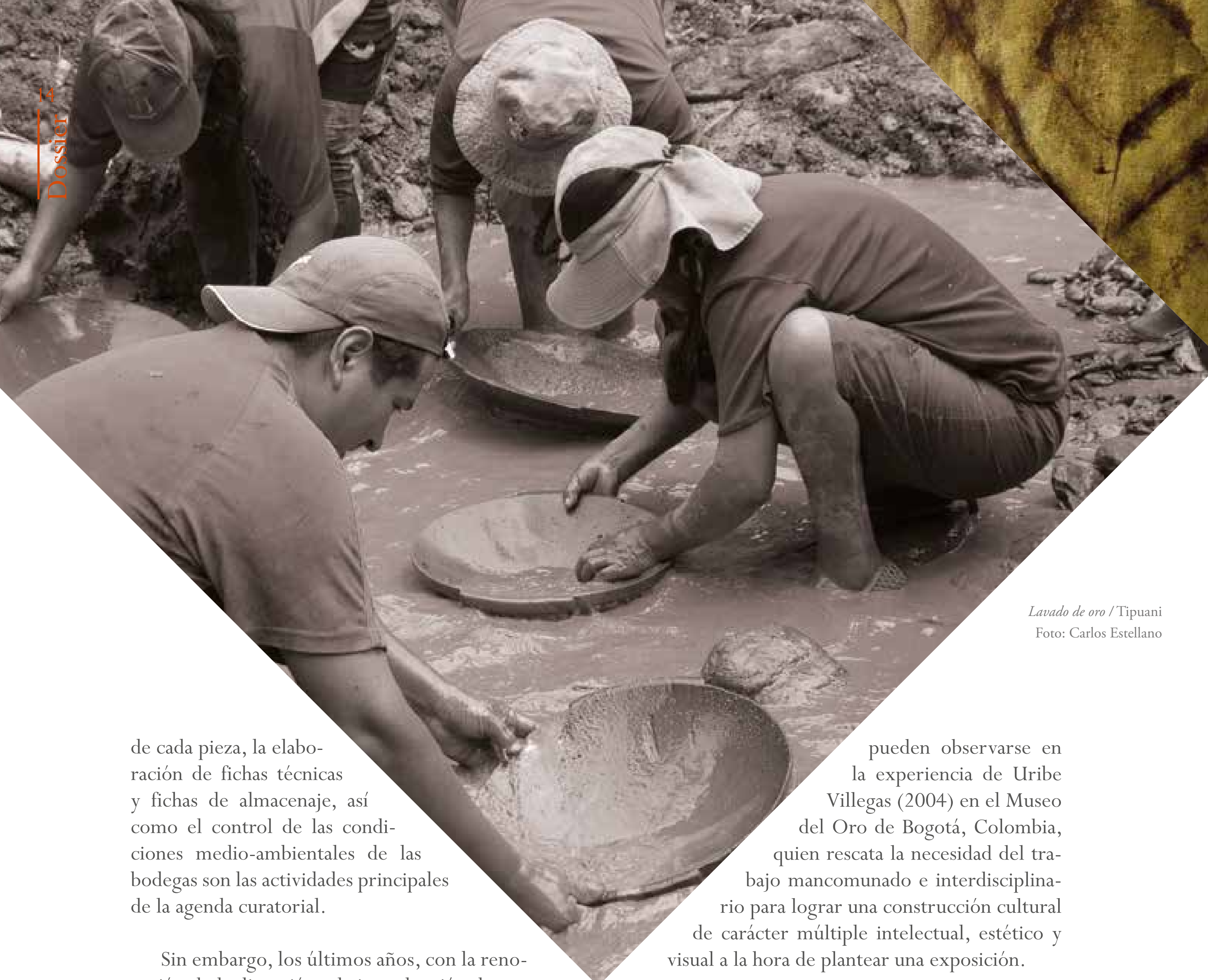
De curaduría – coleccionista a curaduría - investigadora

El Museo Nacional de Etnografía del Estado Plurinacional de Bolivia tiene como misión poner en valor memorias y herencias locales arqueológicas, históricas y antropológicas de diferentes naciones y pueblos del Estado Plurinacional de Bolivia, fomentando el encuentro y el diálogo intercultural e intracultural. Cuenta con tres curadurías: Bienes inorgánicos, Bienes Orgánicos y Bienes Misceláneos, esta última referida a las artes populares, que aunque tienen materiales orgánicos e inorgánicos en su estructura, son consideradas "distintas". Su creación respondió a un contexto histórico y académico que señalaba que la creación popular se encontraba menos legitimada que otras creaciones materiales como las indígenas o las prehispánicas (ver Rosas Mantecón 2005: 245 para un ejemplo en la sociedad mexicana) y por lo tanto debían ser separadas, tanto espacialmente como en la forma de su registro, inventario y almacenaje.

Las tareas básicas de la curaduría del MUSEF son comunes a todos los curadores y comisarios en Latinoamérica y el mundo (Vázquez Olvera 2004) y, al igual que en otros espacios, el curador es una figura importante dentro del museo aunque muchas veces es confundido con el conservador o el restaurador (Stubbe,s/f). Su función principal se centra en la gestión de colecciones que agrupa el registro, inventario, catalogación y documentación de los bienes a su cargo.

La utilización de una base de datos con los campos básicos que permiten la descripción morfo funcional





Lavado de oro / Tipuani
Foto: Carlos Estellano

de cada pieza, la elaboración de fichas técnicas y fichas de almacenaje, así como el control de las condiciones medio-ambientales de las bodegas son las actividades principales de la agenda curatorial.

Sin embargo, los últimos años, con la renovación de la dirección y la introducción de nuevo personal profesional, una tarea más se ha sumado: la elaboración de muestras, catálogos y cedulario acorde a las necesidades cambiantes de la sociedad boliviana, que, aunque también son tareas comunes para los curadores de otras instituciones (Ibíd.), en el MUSEF son actividades nuevas relacionadas con el cargo curatorial.

A esta situación se suma la formación especializada de las curadoras en la investigación de ciencias como arqueología y antropología visual que, aunque aportan importantes fundamentos académicos, fruto de la investigación y experiencia en su campo, tienen dificultades para "traducir" sus marcos conceptuales en lo que Sánchez Santa Ana (2012) llama "lenguaje museal"; es decir discursos científicos y sistemáticos pero sencillos, didácticos y accesibles al público. Este obstáculo se vuelve insalvable si las curadoras no trabajan de manera estrecha con otro tipo de profesionales como los museógrafos y pedagogos. Situaciones similares pueden observarse en la experiencia de Uribe Villegas (2004) en el Museo del Oro de Bogotá, Colombia, quien rescata la necesidad del trabajo mancomunado e interdisciplinario para lograr una construcción cultural de carácter múltiple intelectual, estético y visual a la hora de plantear una exposición.

Este "cambio de hábito" coloca a las curadurías del MUSEF en el "ojo del huracán" exigiendo de ellas, no sólo el conocimiento de sus colecciones sino el de las realidades culturales diversas, cambiantes e inmersas en constantes procesos de globalización. Asimismo, coloca sobre sus hombros la responsabilidad que el museo (emisor) pueda transmitir un mensaje que permita que el público (receptor) descubra, sondee, explore y reconozca los bienes culturales (Vásquez Olivera 1990).

La introducción del "concepto cadena operativa" como parte del puente hacia el discurso de interculturalidad en el MUSEF

Con el advenimiento de los años noventa, dos importante hitos políticos marcaron el desarrollo histórico de Bolivia: la reforma educativa y la participación popular. Ambas fueron gérmenes del actual "cambio social" porque legitimaron, a través de las leyes, los conceptos de interculturalidad y participa-



ción democrática en la toma de decisiones. Sin embargo, no fue hasta 2006 cuando el llamado "proceso de cambio" ingresó en la palestra política y social y caló en lo más hondo de la estructura de la nación, refundando el estado y creando una nueva nación sobre la base de la pluralidad y el pluralismo político, económico, jurídico, cultural y lingüístico como proceso integrador del país.

Sin embargo, el nuevo discurso aún no se halla cómodo dentro de las salas de los museos y son pocos los espacios que han podido integrar una narrativa acorde a los profundos cambios que se viven dentro de la sociedad boliviana. Una de las estrategias planteadas por el MUSEF ha sido enmarcar las exposiciones en torno a la importancia de todas las secuencias operacionales de la tecnología y no sólo del producto final (Lemonnier 1990, 1992), de los textiles (año 2013), la cerámica (año 2014), del arte plumario (2015) y los metales (año 2016).

La capacidad cultural de dar un significado a un objeto ajeno a nuestra cultura puede ser reforzada comprendiendo la fabrilidad necesaria para construirlo

La cadena operatoria permite que los visitantes se apropien no sólo de los objetos sino de las distintas capacidades que se requieren para hacerlos. Siguiendo a Bonfil Batalla (2004), la capacidad cultural de dar un significado a un objeto ajeno a nuestra cultura puede ser reforzada comprendiendo la fabrilidad necesaria para construirlo. Complementariamente, en este nuevo concepto, la tecnología se muestra condicionada tanto por el medio ambiente como por la sociedad. Al igual que el concepto de "paisajes culturales" analizado por Heyde (2006), la cadena operatoria, también, crea un espacio común para hablar de la naturaleza y de la intervención del hombre en ella, y puede tranquilamente coadyuvar a que los visitantes entiendan que bajo ciertos parámetros la(s) cultura(s) pueden ayudar a reafirmar la integridad de la naturaleza reforzando el concepto de "cultura de la naturaleza".

La exposición "Alianzas del metal" gira en torno a la cadena operatoria de los metales y se centra en cuatro macro temas: la extracción del mineral, la metalurgia (conversión del mineral en metal), la orfebrería (la transformación de los metales en objetos) y vida social de los objetos. Cada uno de los macro-temas toma distintos matices en las diversas regiones que conforman Bolivia. Sólo como ejemplo, la explotación del oro en las zonas de pie de yungas es realizada tanto por mujeres como por hombres y está directamente condicionada precisamente por las condiciones medioambientales de la época seca. Por su parte, la explotación de la



plata o el estaño es realizada en las tierras altiplánicas y es un trabajo subterráneo, donde tradicionalmente prima el trabajo masculino y, aunque es uno de los rubros con más aportes a la economía nacional, es una de las actividades más contaminantes que existen. Paralelamente, la vida social en las minas de oro está estrechamente relacionada con la conformación de la "cooperativa minera", un grupo pequeño y multicultural de personas asociadas predominantemente por lazos económicos; por su parte la explotación de plata y estaño está amparada por la gran minería estatal, cuya administración ha logrado crear sentimientos nacionalistas bastante profundos que han llegado a crear identidades representativas del esfuerzo y sacrificio por la nación, como es el caso de la familia minera orureña, cuyas redes de parentesco unen con lazos de sangre y con lazos simbólicos (por ejemplo el compadrazgo) diversos oficios y especialidades vinculadas a la extracción minera.

La concepción de una exposición

El nombre de la exposición, "Alianzas de metal", fue elegido tomando en cuenta la dualidad de la palabra alianza, referida a las redes y asociaciones que se forman durante la cadena operativa del metal y a los objetos de metal en sí mismos, representados en la alianza o anillo de boda. Los objetivos de la exposición son:

Mostrar la cadena operativa/operatoria de los metales comenzando por las materias primas (minerales, menas), las técnicas y herramientas de tratamiento del mineral (metalurgia), las técnicas y herramientas para la elaboración de objetos (orfebrería) y el uso social de los objetos.

Exponer el cambio/continuidad a través del tiempo (Época Prehispánica - Época Colonial, Época Contemporánea) de la ubicación espacial de minas en Bolivia, de técnicas y herramientas en la fabricación de materiales y usos de los objetos.

Introducir al público de las ciudades a la multiculturalidad, a reconocer y valorar la diferencia, dejando a un lado la primacía del arte sobre la artesanía, el idioma sobre el dialecto o el trabajo sobre el oficio.

Crear un puente entre lo multicultural –entendido como la aceptación de lo diverso–, y lo intercultural, –concebido como la convivencia y negociación de lo diverso– (Canclini 2011).

La exposición fue concebida como *tipo temática*, ya que parte de una línea argumental –cadena operativa– y recurre a los objetos para ilustrar el tema. La



Extracción de cobre / Corocoro

elección de este tipo de muestra se sustenta en el hecho que una exposición temática permite que los objetos puedan ser interpretados enmarcados en el tema central, o bien, explicados utilizando relaciones entre ellos (Belcher, 1991). Esta última cualidad se ajusta a la idea central, –cadena operatoria–, ya que permite que los objetos se interrelacionen entre sí en conceptos referidos a técnicas y prácticas sociales.

El público objetivo

Antes de esta reforma interna de la organización del MUSEF, los trabajos de documentación técnica y científica de las colecciones, no estaban estrechamente ligados al sentido o carácter del museo como institución *destinada al descubrimiento, sondeo y reconocimiento del lenguaje de las formas* (Vázquez Olivera 1990:215). Esta situación ahondó mucho las barreras entre la sociedad boliviana y el museo, ya que la investigación y puesta museográfica era realizada, generalmente, por investigadores ajenos a la institución y pensada para un público selecto –para el "público del museo"– concebido, principalmente, entre las clases socioecónomicas medias y altas que podían y necesitaban consumir cultura. Esta perspectiva, forzaba simbólicamente a los curadores/as a realizar sus actividades excluyendo la iniciativa del público en general y los encasillaba en un "círculo vicioso" en el cual, los estudios de sus colecciones, no estaban directamente destinados a la difusión pública y, por lo tanto, no se requería conocer a fondo las características de los visitantes y sus necesidades específicas. Actualmente, el MUSEF reconoce que la creación y/o investigación debe estar ligada a propósitos museológicos concretos y que es necesario crear un lenguaje de difusión *sui generis* (Vázquez Olvera 2004), para re-encantar al público y rescatar sus diversidades de género, étnica, etaria, etc.

Paralelamente, el MUSEF, como institución dependiente del estado plurinacional, reconoce la necesidad de modificar el papel de supremacía sobre el visitante que ha construido, en aras de convertirse en institución al servicio de las necesidades de los visitantes bolivianos y extranjeros, como lo propone Pérez Santos (2004).

Una exposición temática permite que los objetos puedan ser interpretados enmarcados en el tema central, o bien, explicados utilizando relaciones entre ellos

En este nuevo contexto, la exposición "Alianzas de metal" estará dirigida a una población compuesta por jóvenes estudiantes de los últimos años de secundaria



y adultos en general. El Museo de Etnografía y Folklore, al estar concebido como un museo nacional, debe tratar de abarcar en sus exposiciones a un segmento de población lo más amplio posible, priorizando segmentos en formación educativa escolar.

Desafíos de investigación que planteó la muestra

Como parte del desafío, la organización de la exposición "Alianzas de metal" se ha enfrentado a dos problemas a la hora de crear un discurso:

El primer problema viene en torno a la selección de objetos congruentes con el tema propuesto por la curaduría (Tavizón Mondragón 2012). Las colecciones de objetos más pertinentes a la temática elegida: Metales - Orfebrería, Metales - Prehispánicos, Metales-Platería, Metales - Cobre y Metales - Industrial, son colecciones principalmente descontextualizadas, fruto de donaciones de coleccionistas y decomisos estatales que no brindan información acerca de los contextos de procedencia y uso. Esta falta de información provoca que las curadurías tengan que redoblar esfuerzos para lograr que los objetos puedan ser contextualizados a través de investigaciones bibliográficas y comparaciones con materiales de colecciones externas. Siguiendo a Tavizón Mondragón (2012), la contextualización de un objeto es imprescindible para que los visitantes puedan interactuar con los discursos museográficos.

La contextualización de un objeto es imprescindible para que los visitantes puedan interactuar con los discursos museográficos

El segundo problema tiene que ver con la necesidad de mostrar la cadena operatoria como parte de un *continuum* histórico de actividades realizadas en Bolivia. Las prácticas tecnológicas y culturales realizadas en torno a la minería y a la producción de los objetos de metales han variado de manera drástica los últimos años. La producción minera no sólo depende de la materia prima producida (oro, plata, estaño, etc.) depende de las regiones que las alberga (Tierras Altas o Tierras Bajas), del contexto económico (Gran Minería Estatal o Privada, Mediana Minería, Pequeña minería) y de otros factores que requieren datos de campo actualizados y de la puesta en marcha simultánea de varios proyectos de investigación que puedan ayudar a recolectarlos.

Por otro lado, sin contar con los grupos de joyeros, que solamente en la ciudad de El Alto y La Paz llegan a 28.000 artesanos en joyería de oro y plata, la producción de objetos metálicos en zonas rurales actualmente es casi nula. No obstante, hace veinte años, aún se po-



dían visitar pueblos rurales donde la actividad orfebre era el principal recurso económico: Umala en La Paz, Caiza en Potosí, etc. Esta situación tuvo su directa relación con la caída mundial del precio de los metales, la introducción de nuevos proyectos de promoción del cultivo agrícola, y la migración campo-ciudad. Al igual que con el subtema anterior se requiere que las curadurías coloquen al día los discursos y narrativas.

Ambos problemas fueron enfrentados con dos actividades puntuales:

Revisión bibliográfica exhaustiva que permitió contextualizar los objetos de las colecciones en custodia de la institución: Metalurgia-Prehispánica, Metalurgia-Oro, Metalurgia-Plata, Metalurgia-Cobre y Metalurgia-Orfebrería y que incluyó la revisión de textos especializados, archivos fotográficos, etc.

Trabajo de campo que permitió el acopio de primera mano de datos de terreno que retraten las distintas realidades sociales que se crean y reproducen en torno a la cadena operativa de los metales. Por ejemplo, el museo cuenta con varios objetos involucrados en la extracción del oro, sin embargo, carecemos de registros textuales y/o audiovisuales que muestren cuál es el orden en el cual intervienen en el proceso de extracción y si pertenecen a oficios o especialidades propias de la organización del trabajo. Dentro de este panorama, el MUSEF investigó de primera mano las fases principales de la cadena operatoria del oro en las minas a cielo abierto de Tipuani y Guanay (La Paz), la extracción subterránea de estaño y plata en la Empresa Estatal Minera de Huanuni (Oruro) y en las cooperativas del Cerro Rico (Potosí). También registró, la actividad orfebre rural en los pueblos de Umala y Corocoro (La Paz) y la actividad orfebre-joyera en los talleres urbanos.

La importancia de la investigación curatorial se respaldó en la necesidad de sintetizar la investigación en un guion científico que después pueda ser transmitido a un lenguaje museístico, tomando en cuenta los requerimientos del público objetivo (Sánchez Santa Ana 2012). Paralelamente, el trabajo realizado en torno a las colecciones trató de coadyuvar a la ampliación de los fondos museológicos ya que las actuales colecciones del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, no contienen todas las piezas que se requieren para tratar la temática de cadena operatoria. Así, uno de los primeros pasos fue acrecentar las colecciones tratando, por ejemplo, de completar los conjuntos de herramientas e instrumentos actuales utilizados en las cadenas operativas modernas. Paralelamente, muchas de nuestras piezas carecen de información acerca



de usos y contextos de procedencia, por lo que fue necesario iniciar investigaciones particularistas tratando de rastrear esta información utilizando bases de datos antiguas (libros de registros), revisiones bibliográficas, revisión de archivos fotográficos etc. La investigación es la esencia del trabajo propuesto, sin ella sería imposible dar sentido a los objetos dentro del discurso formulado.

La importancia de la muestra "Alianzas de metal" para la sociedad boliviana

Como ya se ha mencionado, la misión del MUSEF es poner en valor memorias y herencias locales arqueológicas, históricas y antropológicas de diferentes naciones y pueblos del Estado Plurinacional de Bolivia, fomentando el encuentro y el diálogo intercultural e intracultural; mientras que la visión, es constituirse en un entramado que abarque todo el territorio boliviano, articulando instancias de encuentro y diálogo entre comunidades locales y regionales, actores culturales y académicos, para la construcción conjunta de trayectorias históricas e identidades sociales. En ambos conceptos se recata las ideas-fuerza de encuentro y diálogo entre las identidades locales, regionales y nacionales. Es precisamente esta base la que soporta la exposición "Alianzas de Metal" ya que se enraíza en las experiencias y memorias compartidas en torno a la producción de objetos metálicos. La cadena de producción de los metales, permite a los visitantes apropiarse de las herramientas y de las capacidades necesarias requeridas en la extracción de minerales y la fabricación de objetos metálicos. Tanto las herramientas como las habilidades utilizadas en ambos procesos, son fruto del contacto histórico colonial y por lo tanto, representan las capacidades de los grupos indígenas y mestizos de apropiarse de nuevas tecnologías para mantener antiguas prácticas o bien introducir nuevas, respaldadas en tecnologías antiguas en una constante negociación que traspasa a otras esferas: políticas, económicas y rituales.

La visión es constituirse en un entramado que abarque todo el territorio boliviano, articulando instancias de encuentro y diálogo entre comunidades locales y regionales

Conclusiones

Hasta acá se ha intentado hacer un recuento histórico de las distintas directrices que han enmarcado el devenir del MUSEF desde sus inicios hasta la



actualidad. Se ha pretendido esbozar los rasgos de una institución ampliamente influenciada por los cambios políticos y sociales del Estado, que actualmente se enfrenta a la necesidad de contribuir con el proyecto más amplio de interculturalidad. Este proyecto, ya no es parte de una agenda política local o nacional, sino que es parte de un movimiento transnacional latinoamericano que reclama políticas educativas y de difusión que puedan reflejar los actuales problemas sociales a los que se enfrentan los pueblos americanos.

Finalmente, se ha tratado de introducir un camino alternativo para lograr saldar la deuda actual del MUSEF con la realidad boliviana, tratando de crear un puente hacia la interculturalidad y creando espacios en los cuales los distintos rostros de Bolivia puedan ver reflejados sus intereses y modos de vida.

BIBLIOGRAFÍA

ROSAS MANTECÓN, Ana María, "Usos y desusos del patrimonio cultural: retos para la inclusión social en la ciudad de México", Anais do Museu Paulista, Sao Paulo, N. Ser. V. 13, n 2, pp. 235-256, jul.-dez, 2005

TAVIZÓN MONDRAGÓN, Violeta. Narradores de objetos: el curador como mediador entre la obra y el espectador. Gaceta de Museos, 2012, no 52, p. 30-37.

PÉREZ SANTOS, Eloísa, "Gestión museística y público visitante. ¿Quién es el público de los museos?" en Museos de México y del Mundo, vol. 01, núm 01, primavera, 2004

SÁNCHEZ SANTA ANA, María Eugenia. Funciones del investigador curador en la reestructuración de una sala de exposición en el Museo Nacional de Antropología. Gaceta de Museos, 2012, no 52, p. 24-29.

VÁZQUEZ OLVERA, Carlos, "Una reflexión sobre la investigación en los museos" en Memoria del Simposio: Patrimonio, Museos y Participación Social, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colección Científica, núm. 222, pp. 215-220

VÁZQUEZ OLVERA, Carlos, Felipe Lacouture Fornelli, museólogo mexicano, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2004, pp. 223-228- y 385

CUANDO TODO EL PUEBLO RESONABA

Reproducimos el texto referido a la orfebrería de plata y el traje del Waka Tinti en Umala, que figura en la sección “Fiesta y poder” del catálogo *Alianzas del metal. La colección de minería del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción.*[1]

El pueblo de Umala, pertenece a la segunda sección de la provincia Aroma del departamento de La Paz, es reconocido por una tradición en platería de larga data, manifestada en la especialización de sus orfebres. Hasta hace tres décadas aproximadamente, las calles del pueblo de Umala resonaban al contacto de martillos, cinceles, fraguas y las manos de al menos veinte plateros, según rememoraron doña Ercilia Vásquez y sus tres hijos: Rudy, Roy y Dany Bayerman. Actualmente, el silencio del pueblo sugiere transformaciones sociodemográficas que incidieron en la continuidad de la tradición platera. Al referirse a estas transformaciones, comentaron que solamente quedan “restos de aquella indumentaria de plata” que anteriormente caracterizaba a la región, identificándose a la vez como “restos” de aquellos plateros y orfebres que en el pasado constituían el paisaje sonoro de Umala. Rudy es el único que mantiene una doble residencia entre Umala y la ciudad de La Paz, desarrollando trabajos en platería y joyería en ambas localidades. Roy y Dany por su parte, viven en Cochabamba y allí desarrollan su trabajo en el campo de la joyería. Según la memoria de Rudy, hace menos de cincuenta años, Umala era una ciudad pequeña singular por los sonidos de los talleres de orfebrería y platería: ¡Esos ruidos! yo todavía estaba en la escuela, pero la gente más trabajaba en la noche que en el día… Iba donde un tío, otro tío, se encerraban a trabajar… se escuchaban los sonidos pum, pum, pum, pum. Todo el pueblo resonaba porque unos estaban cincelando, otros estaban forjando, otros estaban haciendo las fraguas, otros estaban fundiendo. Entonces toda la calle era de señores plateros… ahí es donde era un ruido que se escuchaba, que después del tiempo ha ido cayendo, parece que dos eran los que se quedaban, pero ya nada es forjado, la tecnología llega… láminas ya puedes comprar ya para cincelar, cosa que antes hacían (Umala, 11 de mayo de 2016).

En la narración de Roy, la “caída” del sonido manifiesta los procesos migratorios que atravesaron sus habitantes, reconocidos como especialistas en orfebrería y platería, pero además, expresa las transformaciones técnicas que enfrentaron los herederos de esta tradición, en los últimos años. Este aspecto incide en el mercado laboral que enfrentan estos hermanos y consecuentemente, en los cuestionamientos que realizan en torno a la transmisión de conocimientos y la caracterización de su propio trabajo. Según Dany, la joyería peruana: “entra por cantidades, ‘por quintales’ como señalan en forma de burla, como cuando entraban los relojes chinos baratos y decíamos ‘esos relojes se pueden comprar hasta por arroba’. Los peruanos son

Todo el pueblo resonaba porque unos estaban cincelando, otros estaban forjando, otros estaban haciendo las fraguas, otros estaban fundiendo. Entonces toda la calle era de señores plateros

1. Texto extraído del informe interno de investigación del MUSEF realizado por Violeta Montellano y Eva Carvajal (MUSEF, 2016).



Traje de Waka tinti / Umala



Arcos triunfales / Comunidad Eucaliptus, Oruro

habilosos, pero su acabado no es bueno, como lo hacen por cantidad, no es durable". Debido a que la joyería peruana se desarrolla a gran escala mediante el empleo de técnicas contemporáneas, más cercanas al trabajo industrial que al artesanal, los precios bajaron. Por otro lado, la transmisión de conocimientos también se relaciona con la competencia. Rudy comenta que tuvo "malas" experiencias cuando transmitió sus conocimientos a otras personas: "se han independizado, han hecho sus talleres, (…) hacen bajar el costo". Ambas cuestiones, relacionadas con la competitividad del mercado, permiten que estos orfebres caractericen su trabajo a partir de la calidad y singularidad que adquiere un objeto elaborado mediante técnicas mayormente manuales. Rudy afirma que a diferencia de otros orfebres, ellos no trabajan "en cantidad, sino lo que nuestros cuerpos abastecen". Este principio influyó en que actualmente trabajen a pedido y abandonen la tienda en la que vendían sus creaciones anteriormente, pues se les exigía contar con mayor cantidad de productos. En este sentido, es posible comprender la negación que expresó por transmitir conocimientos: "sería como darles mis manos". Si el mercado actual demanda cantidad, el trabajo que estos orfebres realizan adquiere singularidad porque no puede ser replicado.

El trabajo que estos orfebres realizan adquiere singularidad porque no puede ser replicado

Finalmente, su pertenencia a Umala, les dota de cierta legitimidad dentro del mercado. Como Rudy afirmó: "estamos trabajando porque nuestros abuelos están trabajando… hemos jalado el trabajo… ya no estamos utilizando lo que utilizaban, ya no es forjado… ya hay laminadoras, la fundición misma, pero casi la misma mano le damos… ya somos pocos".

Traje de Waka Tinti

El traje de Waka Tinti está compuesto por ocho piezas, estas tiene las siguientes características:

- **Sombrero.** Pieza de morfología asimétrica y forma anular. Está elaborado por cuatro láminas o recuadros de plata unidas entre sí y con una visera delantera. Los motivos están organizados en paneles donde se enmarcan figuras de flores y hojas estilizadas realizadas a través de finas líneas grabadas y caladas. Sobre ellos están presentes cristales en forma de prisma hexagonal de colores rojo, azul y amarillo y piedras de color amarillo. Sobre la sección frontal del sombrero están presentes dos láminas de plata, a manera de plumas ornamentales, de estructura delgada, arqueada y alargada con forma de un ramaje de hojas lanceoladas que rematan en un par de flores. En estas láminas, también, está presente pedrería amarilla, roja y verde intercalada con un par de plumas negras sintéticas e hileras de pompones de lana en negro y amarillo. El barboquejo o cinta de sujeción del sombrero está formado por siete flores estilizadas realizadas a través de las técnicas de laminado, calado y repujado; en el centro de cada flor se engarzó una piedra de fantasía de colores: azul, celeste, café, verde y roja. Cada una de las flores que componen el barboquejo está unida por eslabones de un grueso alambre. Finalmente, la gorra de terciopelo rojo es larga y termina en punta con pompones negros y rojos.
- **Pechera.** Pieza de estructura simétrica y en forma de U, permite la sujeción al cuello a manera de peto. Los extremos superiores están conformados por un motivo estilizado de flor. La forma circular de los pétalos repujados se repite en todo el borde la pieza dándole un as-

pecto ondulado. Los motivos de la pechera se organizan circularmente en torno a una figura principal: una flor con una piedra roja, rodeada de tejido dorado a manera de pistilos, este motivo presenta pedrería de color verde y amarillo engarzada a los espacios entre los pétalos.

- **Faja.** Pieza de estructura simétrica circular en forma de anillo compuesta por cuatro láminas de plata unidas a través de remaches. Los motivos están organizados en siete paneles donde se enmarcan figuras de flores y hojas estilizadas, realizadas a través de finas líneas repujadas, grabadas y caladas, junto con engarces de cristales de colores verde, azul y amarillo y piedras verdes y rojas. En la parte inferior a manera de rapacejos están presentes veinticinco tiras con cuatro y seis monedas engarzadas por delgados alambres, las monedas son pesos bolivianos de 1919, 1977 y 1978. El sistema de sujeción de la faja está compuesto por un gancho y un ojal, ambos remachados.
- **Capa.** Pieza de estructura simétrica de forma cónica compuesta por veinte láminas rectangulares de plata unidas entre sí por remaches. Al igual que el resto del conjunto del traje, presenta flores y hojas estilizadas, grabadas, repujadas y caladas juntos con cristales y pedrería de fantasía, además se pueden observar imágenes y dibujos de corridas de toros. En la parte baja lleva treinta y cuatro rapacejos de monedas de pesos bolivianos de 1919, 1977 y 1978. Finalmente, en el interior de la capa, a los costados, se incluyó un par de listones de madera que le dan estabilidad a la pieza.
- **Polainas.** Pieza de estructura asimétrica y forma tubular, más ancha en la parte superior compuesta de dos láminas unidas entre sí por remaches. La parte superior de las polainas presenta motivos de flores, calados y repujados, distribuidos en dos paneles. La parte posterior de las polainas tiene ondulaciones a manera de pétalos de flor y orificios para poder sujetar la pieza a la pierna y/o a los puños.

Historia y contexto de uso de la pieza: El traje corresponde al personaje de Waka Tinti de la localidad de Umala, La Paz, es parte de la danza de origen colonial del mismo nombre. Esta danza refleja los distintos procesos de sincronización que vivió el mundo aymara con la introducción del ganado vacuno, en las prácticas de producción agrícola como la siembra y la cosecha de la papa (Crespal, 2012). Su nombre deriva de la representación de los toros “wakas” (refonemización de “vaca”) y del “tin, tin, tin” de la música tocada por pinkillos y tambores wanqaras.

Su nombre deriva de la representación de los toros “wakas” (refonemización de “vaca”) y del “tin, tin, tin” de la música tocada por pinkillos y tambores wanqaras

Se suele ataviar con enjalmes de monedas y platos de plata a los toros, mientras las mujeres interpretan el rol de lecheras o wakas vestidas con polleras multicolores, algunas usadas al revés para asegurar la buena producción de la papa. El baile finaliza con la ch’alla a la tierra y el agradecimiento a la Pachamama, que es efectuada por las autoridades en un performance que apunta a una maximización de la producción agrícola y ganadera (Sigl, 2010: 314).

Mucho del vestuario utilizado es de plata repujada como parte de una imitación a la ropa española. Hasta

Faja de Waka tinti





Arcos triunfales de una fiesta patronal / La Paz

hace algunas décadas el personaje principal, conocido como Negro, Torero o Kaisilla, bailaba con una máscara de negro o capeador y en su baile personificaba al torero matador español que sacrificaba a los toros en la arena (Sigl y Mendoza, 2012). Su origen histórico se remonta a la fiesta española de los toros que hasta el siglo XVIII había sido un atributo de la aristocracia, para el siglo XIX, esta fiesta fue asumida y reapropiada por las clases populares y empezó a considerarse deshonroso para los miembros de las familias de élite el hecho de lidiar con los toros.

Como describió don Eusebio Peña Rosas, músico de la tropa de la comunidad Finaya, Umala, el Negro viste: "las capas de plata, en la cintura (una) faja, una espada, una pechera de plata. Casi todo de plata (...). En la cabeza lleva una peluca, después una lluyk'a o corona de plata, y tres plumas negras". Por su parte, Roy Bayerman, umaleño, explicó que la puesta en escena de los personajes del Waka Tinti representaba un encuentro: "una mezcla entre los indígenas campesinos y los españoles".

La puesta en escena de los personajes del Waka Tinti representaba un encuentro: "una mezcla entre los indígenas campesinos y los españoles"

En el pasado, los bailarines de Waka Tinti eran los "vecinos del pueblo de Umala", mientras que los músicos provenían de las comunidades. Para los comunarios la participación era obligatoria, su ausencia podía desencadenar "desgracias en la comunidad, (...) la caída del rayo o algún castigo", dado que el Negro era asociado a la imagen de Tata Santiago por la capa y la espada que llevan ambos personajes. La participación de los "vecinos", sin embargo era señalada de distintas maneras.

Muchos vecinos se integraban a la festividad como bailarines, empleando un atuendo elaborado por ellos mismos, esto les brindaba determinado estatus dentro del contexto festivo. Como explican los umaleños, bailar era una inversión "cuando bailaban los tíos... (afirmaban) 'yo me hago, si él se hace... yo me hago de plata'." Si el orfebre que había elaborado la vestimenta no podía bailar de toro por ejemplo "entonces tenía que conseguir un ahijado que lo hacía bailar, pero lo hacía bailar de lujo, (la gente mencionaba) 'ese es el toro de tal persona'... era una competencia". El costo de la materia prima empleada y del trabajo, incidían en el estatus adquirido. Actualmente, el precio de un traje completo de toro oscila entre los siete mil bolivianos y el tiempo de elaboración es al menos de un mes.

Por otro lado, existían sectores de vecinos que discriminaban a quienes danzaban, como recordó Roy Bayerman: "medio racista era ese tío, dice que a los jóvenes que pasaban dice que les insultaba 'mira este indio está bailando de Waka Tinti'. Como había gente del pueblo que bailaba, también había gente que criticaba".

Actualmente, la danza congrega a estos sectores y se ejecuta en distintas fechas: entre febrero y abril, para la fase de roturación de la tierra, el primer domingo de octubre, para la fiesta de la Virgen del Rosario (Cavour, 2009:170), el 14 de septiembre para la f esta de la Virgen de Exaltación y hasta los años setenta era parte de la fiesta de la Virgen del Carmen el 16 de julio (Sigl y Mendoza, 2012).

REUNIÓN ANUAL DE ETNOLOGÍA 2016

LA REBELIÓN DE LOS OBJETOS MINERÍA Y METALES

Juan Villanueva Criales /
Jefe de la Unidad de Investigación del Museo Nacional de Etnografía y Folklore

La Reunión Anual de Etnología (RAE) 2016, organizada por el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) y titulada *La Rebelión de los objetos: Minería y Metales*, se celebró en tres ciudades del país. En la Paz, entre el 15 y 19 de agosto, tuvo lugar la trigésima versión de la RAE. En Sucre, la octava, entre el 1 y 2 de septiembre. Y en Santa Cruz de la Sierra, retornando después de cinco años gracias a una coordinación con el Centro de la Cultura Plurinacional (CCP), la segunda versión de la RAE se realizó entre el 13 y 14 de septiembre.

RAE 2016, La Paz

La RAE 2016 en La Paz se realizó en dos ambientes simultáneos de exposición: el Auditorio del MUSEF y la Sala de Lectura. En ellos se desarrollaron, por las mañanas, las cuatro mesas temáticas, dedicadas a la obtención de la materia prima, la producción de objetos metálicos, el uso o vida social de los materiales metálicos, y las consecuencias de la minería y los metales. En las tardes tuvieron lugar las sub-mesas, talleres y demostraciones, estas últimas reservadas a la sala Núñez, donde se plantaron además vitrinas para la exposición de los objetos realizados por artesanos invitados de diferentes localidades de Bolivia y del Paraguay. Las sub-mesas fueron sobre Caracterización arqueométrica de metales y minerales, Estéticas sobre la minería, Impacto de la minería en la salud de los trabajadores, Minería y Estado, Impactos de la minería en el medio ambiente y un conversatorio con artesanos en orfebrería y platería. Las exposiciones magistrales corrieron a cargo de Luisa María Vetter (Perú); Kendall Brown (Estados Unidos); Hugo Alarcón (Bolivia); Francisco Zapata (México) y Pascale Absi (Francia), muchos de ellos presentes gracias al apoyo del IFEA y la OEI.

Otras actividades involucraron la presentación de la producción del MUSEF en el evento inaugural, donde se presentaron los *Anales de la Vigésimo Novena RAE 2015. La Rebelión de los Objetos, Arte Plumario* y el Catálogo *Alianzas de Metal, la colección de minería y metales del MUSEF según la cadena de producción,* de Soledad Fernández. Asimismo, se inauguró la exposición homónima en el patio Siglo XXI, acompañada de un vino de honor. Eventos menores a lo largo de la RAE fueron la presentación del libro *La Modernización de la República. Prensa Científica en el Perú*, de Alejandro Málaga; la entrega de reconocimientos a investigadores, artesanos y artistas reconocidos por su aporte a la RAE, y la breve clausura y presentación de la convocatoria de la RAE 2017. Como cierre, la presentación de los *Wak'a Tinits* del Municipio de Umala y un grupo de *sikuris* del Municipio de Mocomoco en el Patio Colonial.

La RAE La Paz logró aglutinar el 2016 a 103 expositores, 83 de nacionalidad boliviana y 17 extranjeros. En cuanto a los inscritos, fueron 86 los inscritos formales a la RAE de La Paz: 75 bolivianos y 11 extranjeros. A lo largo de los cinco días de evento se registraron 1.408 ingresos a sala. Más allá de los datos cuantitativos, la RAE ha posicionado la noción de La Rebelión de los Objetos con éxito a lo largo de los



últimos cuatro años, y su edición 2016 lo prueba tanto a nivel mediático como académico: la presencia permanente de la RAE a lo largo de los meses de agosto y septiembre en medios de prensa escrita, radio y televisión muestra el primer punto contundentemente. El segundo es más subjetivo, pero el hecho de que más de 100 investigadores en ciencias naturales y sociales, además de artesanos, la mayor parte de ellos bolivianos, hayan confluido para reflexionar sobre los aspectos que atañen al pasado, presente y futuro de la explotación minera y la elaboración artesanal en metal es sumamente significativo.

La RAE se mostró como un ámbito fuertemente heterogéneo, donde las consecuencias de estos objetos para la educación, el turismo, la construcción de narrativas históricas y antropológicas, el arte, la identidad, el folklore, el medio ambiente y la vida económica y política del país fueron consideradas bajo lentes muy diversos. Al tiempo que el paisaje de una metalurgia prehispánica más diversa y plena de tradiciones locales emerge lentamente, los gérmenes coloniales e históricos de los actores como la minería cooperativista y la estatal se dibujan para explicar importantes aspectos de nuestra realidad actual; las tensiones que provoca la minería sobre comunidades locales y medio ambiente o la demanda del artesano por atención y estímulo frente al avance de la globalización, permiten mostrar que el enfoque centrado en la materialidad es productivo para la reflexión sobre temas de coyuntura actual.

Las tensiones que provoca la minería sobre comunidades locales y medio ambiente o la demanda del artesano por atención y estímulo frente al avance de la globalización, permiten mostrar que el enfoque centrado en la materialidad es productivo para la reflexión sobre temas de coyuntura actual

RAE 2016, Sucre

La RAE 2016 en Sucre inició el miércoles 31 de agosto por la noche, con la inauguración de la exposición temporal "Bodas de Oro" del artista local Juan Sánchez, JUSAN, evento que contó con la asistencia de un número significativo de personas. Se realizó en el segundo patio de la sede del MUSEF Sucre para luego realizar un brindis de honor en la sala de exposición para un vino de honor. El evento estuvo amenizado por una declamación y un número musical. Las ponencias regulares se desarrollaron el jueves y viernes, en horario de mañana y tarde, siempre en el Auditorio del MUSEF Sucre. Se contaron un total de 21 ponencias regulares que se desarrollaron normalmente, y la exposición magistral de Carlos Alberto Garcés (Argentina), además de la proyección del video *El último fundidor de pitalas*, realizado por MUSEF Sucre en la localidad de Tarabuco. Ambos días contaron con la participación de grupos musicales de la localidad de Villa Serrano y la ciudad de Sucre en el intermedio y en la clausura, la noche del viernes 2 de septiembre. En la clausura se tuvo la oportunidad de presentar la convocatoria para la RAE 2017 al público sucrense.



La RAE Sucre logró reunir a 25 expositores; 24 de ellos bolivianos, venidos tanto de La Paz, Oruro y Potosí como de Sucre, y 1 extranjero. En cuanto a los asistentes inscritos, fueron 25 también. Las asistencias a sala entre ambos días fueron 98.Cualitativamente, Sucre se ratificó en un carácter vinculado más con las artes que con las academias, aspecto que le brinda un sabor propio al evento en la región de valles. Sin tocarse, por ejemplo, las consecuencias en términos ambientales o políticos, muchas ponencias tuvieron un interesante carácter histórico y reflexivo. Otro aspecto en el que se incidió con fuerza fue el de la conservación de componentes arquitectónicos metálicos en ámbitos urbanos, debido al carácter patrimonial de la propia ciudad de Sucre.

RAE 2016, Santa Cruz de la Sierra

Debido a los horarios que impone el caluroso clima de Santa Cruz de la Sierra, la RAE de esta ciudad tuvo lugar solamente en las tardes del 13 y 14 de septiembre, en la Sala Audiovisual del Centro de la Cultura Plurinacional (CCP). Se tuvieron 9 ponencias regulares y un conversatorio con los reconocidos artistas Lorgio Vaca y Juan Bustillos, acompañados de la proyección de cortos videos. Al finalizar, el acto de clausura contó con la presentación del catálogo *Alianzas de Metal*. Nuevamente, se aprovechó la ocasión para presentar la convocatoria a la RAE 2017, que también se realizará en Santa Cruz.

Santa Cruz destaca por un carácter marcadamente local y aun así muy diverso, donde los enfoques arqueológicos, históricos y aún geológicos se mezclaron con los testimonios artísticos, pero buscando la temática desde las tierras bajas y la realidad del oriente boliviano

La RAE Santa Cruz logró reunir a 10 expositores, 9 bolivianos venidos de Santa Cruz y La Paz, y un extranjero. Los asistentes inscritos fueron 6, y se tuvo una asistencia de 72 personas, gracias a los contactos del CCP con carreras universitarias de Santa Cruz. Cualitativamente, Santa Cruz destaca por un carácter marcadamente local y aun así muy diverso, donde los enfoques arqueológicos, históricos y aún geológicos se mezclaron con los testimonios artísticos, pero buscando en general la consideración de la temática desde las tierras bajas y la realidad del oriente boliviano. Se evidencia una academia entusiasta, que tiene ya la mira puesta en el año 2017, cuando la temática de maderas y cestería brindará muchos más elementos de discusión.

Sumando sus tres versiones, la RAE 2016 contó con 138 expositores, 117 asistentes inscritos y 1578 ingresos de oyentes a nuestros auditorios y espacios de demostración, además de una de las mayores repercusiones mediáticas alcanzadas por la RAE. A nivel cualitativo, la RAE 2016 ha sido sumamente enriquecedora por su diversidad, que tiene que ver desde luego con haber cubierto, por segunda vez en la historia del MUSEF, espacios de altiplano, valles y tierras bajas. Los resultados permiten pensar que la RAE 2017, centrada en el mundo de las maderas y las fibras vegetales, será nuevamente un evento de mucho interés.



"IRANDE"

Yaikuaa vaerä ñande rëta iyipi jare iyapi

III PREMIO DE NARRATIVA EN IDIOMA ORIGINARIO GUAMÁN POMA DE AYALA 2014

Elías Caurey / Sociólogo y antropólogo

Keɨ *Kapiiatä* (Elio Ortiz García, jee karaiñeepe) jembikuatia *IRANDE: Ara Tenondegua Jaɨkue Kuñatai Oiko Vae* oyeparavo oë "III versión del Premio de Narrativa en Idioma Originario "Guamán Poma de Ayala" en idioma guaraní" jei vaegui, Ministerio de Cultura jare Santillana oyapo vae. Jupi rupiko oyeparavo. Kuae mbaravɨkɨpe, ñande rëtara, imiari ñandeve yaikuaa vaerä ñande rëta iyɨpɨ juare iyapɨ.

Che, kuae tembikuatia amoguemí ikuatia amoñesɨro kavi ramboeve, tachemiari peve amoguemoguemí ñee reta oï japɨpe vae:

Kuñatai imiari vaere jee "Irande". Kuae tee ou pira "Irandetá" jee vaegui, echako kuae pira pochɨ jaeñomai oguata japicha reta jaɨkue rupi. Jaeramo, oasama yave kuae pira, opirapo vae reta oikuaama pirapo iara iyapɨ vae. *Kapiiatä*, joko raï jei kuae teere: "Tee "Irande" ou ñee: *Irande taja taɨkue taiko kuri,* jei vaegui (…). Kuñatai Irande ndaye jae Irandetá rami vae, ou taɨkueete tëtape omombeu vaerä ara reta iyapɨmako oï vae, ara reta opamako indechi oï vae jare teko reta opamako oguɨapi oï vae, jae jeigue rupi tëta oikuaa vaerävi irü arapɨau oyearomako vae…". Echa! Jaeramo omoyoapɨmiyé chupe ñee, jokoraï: "Ara Tenondegua Jaɨkue Kuñatai Oiko Vae".

Kuae arakae ndaye vaepe, keɨ, imiari Irande jekore jare iyarɨ Nanuire, kia ombokuaakuaa kuae kuñatai arakuaape. Jokoraiñovi, oï japɨpe Apiaguaki, kunumi kia ndive omendata teï Irande, jare ndechi Yupairere, paye yavaetegue vae ndaye jare jae ombokuaakuaa kuae kunumi arakuaape. Irande jare Apiaguaiki tuu mbae jare ichɨ mbae opa okuakua reta, karai reta ipope ndaye opa omano. Oimevi irü-irü reta, kuae arakae ndayepe, ereï pema peikuata kiara jokuae reta pemongueta kuae tembituatia yave, Kiepeya opavoi yae guasu!

Kapiiatä imbaekuatia amongueta aja yave, Tataɨ!, chemo pɨa yekɨ-yekɨ jare che rete chɨɨɨ jeipa, chemombuka jare chemboyaeovi; jokoraiñovi, chereraja amae ara iyɨpɨre jare iyapɨre; javoi, chemboarasɨ janga teï karai reta oyuvanga ñande tenondegua reta vaere, ereï chemboyeroviavi paravete keraï yaguata ñai añave ramo. Keɨ avaete, ipokíye-ye oiporu vaerä ñee, Jee teï!! yaendu oa yande apɨsape jare yande pɨape. Mase!, jokoraï oikuatia Irande oë ou joo oyekuaku oï vaegui yave: "Jokoräi yave, tëta jovakei, oë ou jɨrugui Irande michi! Iporäyee-yeepa kuñatai michi! Jemimonde michi moropɨtäasɨ jare iyatɨra michi joviasɨ vaepe ñanderesa oipɨakayeepa, ipoɨ matɨ overa ipɨtiare jare jova michi jësakaetei kuaraɨpe; iyɨguaa jare jembe imopɨtäa ñakaraguairä nunga, jëe-etei ña-

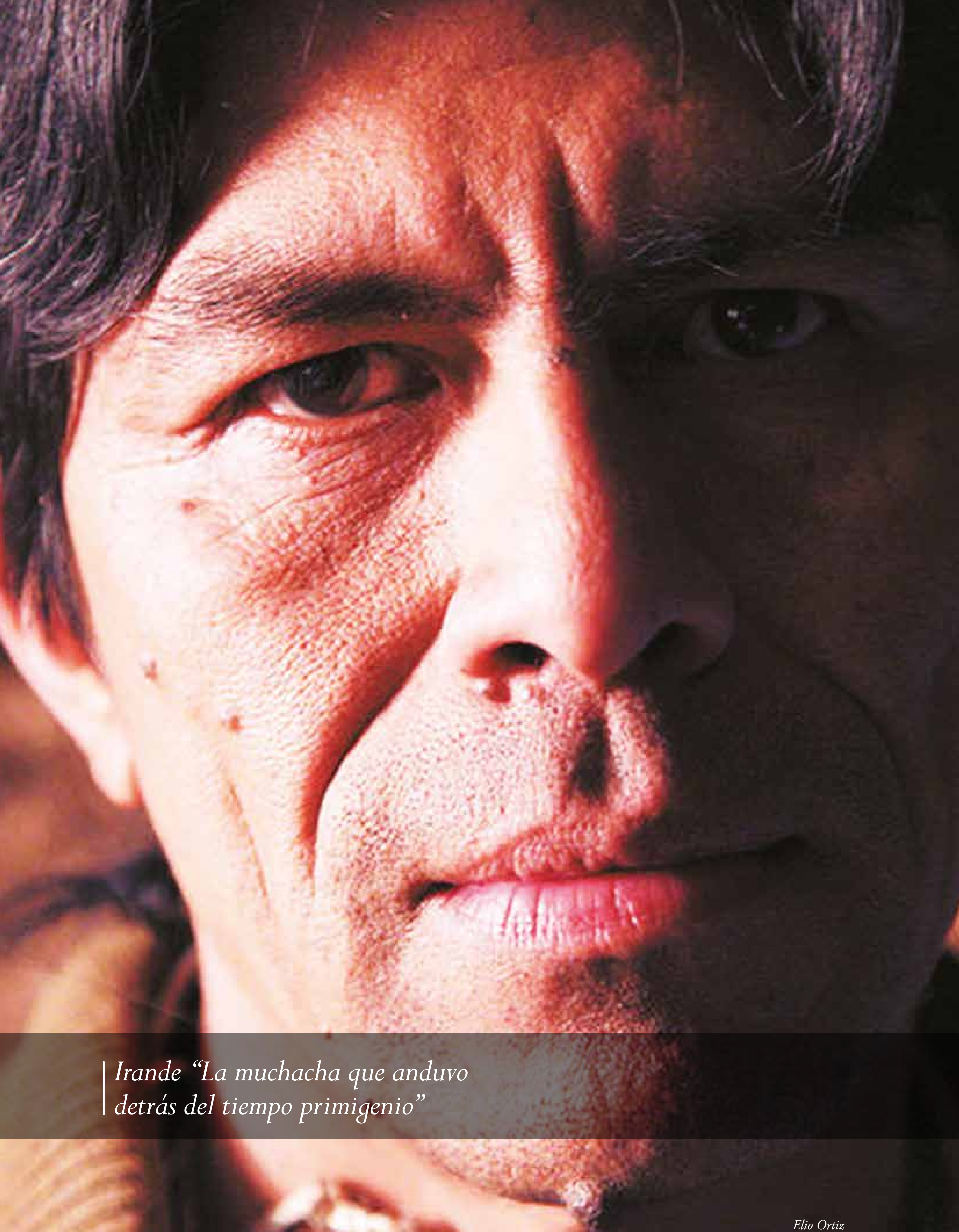


mae jese! Oimerako kuae kuñatai rami ipöra vae ketɨ? Jei oparandu amogue reta oyoupe…".

Kuae tembikiatiape ɨ jësaka vaechako, yayecha ramboeve pípepe yave, kuaepe ñavaëta ñee amogue marandu reta ñanoi yande pɨape vae. Echako, amope yae: kiaguipa yayu ani kereïpa ñande rëta iyɨpɨ jare keapepa iyapɨ?, Maerapa ñamano jare keape yaja ñamano yave?, Kereïpa ñande ara?, Maerapa ñanoi tee jare mbaepa yayapota tekove ñanoi ramboeve?, Mbaepa oasata ñande ɨvɨ ndive jare ñande rëta ndive kuae ara rupia ani yasusere yetara karamboe Kuruyukɨpe rami? Kaue marandu-randu reta ñavaëta chupe ñee, yamongueta pɨaguɨve yave arakae-kae reta oï kuae tembikuatiape vae yaguata vaerä ñande reko rupi. Jokoraiä yave, Kapiiatä, jei ñandeve: "*Arakae Karai retaimako imiarita kuri oiko peve karamboe yaikoguere*", jokoguiyé, oyokenda vaerãma imbaekuatia, oeya kuae ñee ñandeve: *"Tüpa reta imbaeyavɨ rupi ñakañɨteita, tekoasɨ yaiporara yaiko vaerä pɨtümimbi guasu rupi, ou regua Arakuaa oesapeyee kuri tape ñandeve, ñañemoingoveyee, ñanembokuakuaayee jare ñandeyuka yevɨ kuri arakae, imbaeyavɨ rupi. Jaeramo, Pɨtü ovaë yave peyapɨsaka Arare! Ara ovaë yave peyandu kuri Ñee!"*. Ara oyearomara? Pɨtü oyearomara? Mbaetɨ yaikuaa. Kuaemí che puere jae peve. Aipota ayokenda kuae kuatia mokoi ñee ndive, jae kuae reta:

Ipuere ndipo ara ovaë oï yandeve, aecha ramboeve ñande arakuaa jare ñande ñee oñeovatɨ oï reta. Kuae ñande rekore, amae jese ama oa rami, otɨkɨ-tɨkɨpe Oooo okɨ! Ñande Yemboatɨguasu oñemopua guive jare ñamomɨrata avei yaraja ramboeve, añave ñanoi yandepope kuae tembikuatia, Kapiiatä oeya ñandeve vae; kuaepe ñavaeta ñee reta: maerako eyeapo ñemondɨa jare kereïko, maerako opa mbae-mbae reta oime guɨnoi iya, kereïaguako oasa susere tëta Kuruyukɨpe karamboe karai reta ndive, oimevi ñee mbaeko yayapota vae guaranira jaiko vae reta… Jaeramo, kuae tembikuatia, Ñee Iya reta oiparavo vae reta jei: "Kuae miari arakae vaeré oechauka ñandeve teko reta kereïko karamboe, añave vae jare kuri kerëitako vae…". Añave marandu oï ñandeve, echako kuae tembikuatia jae tenonde oyekuatia vae, oime yave mbaetɨ aikuaa, peɨro cheve: Oyepoepɨtara karai ñeepe kuae mbaekuatia? Ani, joko raïño oyeyata, oikuaa vaerä ñande ñee?

Kaapiiatä ani Elio, che jaese chupe "Keɨ Chañɨka", oaɨuye-yeko ñande reko. Jaeramo yavaete oparavɨkɨ paravete, oikuatia oiko ñande rekore kuri okuaa vaerä sambɨa reta jare, jokoraiñovi, oechauka vaerä karai retape kuri omboete vaerä. Kuae tembituatia oyapo oiko yave oyerovia oiko, jeise cheve: "oyeparavoä yave, yaeka kia oekɨ vaerä



Irande "La muchacha que anduvo detrás del tiempo primigenio"

Elio Ortiz

ani yaiporu pochɨ korepoti yaekɨ vaerä, oikuatako tëtara reta kuae tembikuatia. Ayandu eteipa jae kaviye-yé ayapo vae!! Opa ñee reta yande yarɨ jare ñande ramɨi reta amɨrɨ añono…”. Kapiiatä ñande reya kuae ɨvɨgui ojo vaerä oiko “Ɨvɨ Maraëɨpe”, ñande tenondegua reta oïape, aravitu guasupe (arasa 2014pe); oeya ñandeve jeta tembikuatia reta, tëta “tape jupi” rupi kavi oguata vaerä, jae jei rami. Jaeramo, Keɨ Sakaría jei rami yaikuaa vaeräpe: “yande maendua jese pɨa tɨtɨ ndive, jaeramiñovi yerovia ndive; echako, kuae mbaekuatia omee yandeve ipuere vaëra opaete reve yamboɨpɨ-vi yambaekuatia jare yamboipɨ yambotɨpɨ opaete mbae-mbae ñanoi vae…”.

“IRANDE”
Para comprender el principio y el fin de la Nación Guaraní

La obra *Irande: Ara Tenondegua Jaɨkue Kuñatai Oiko Vae* de mi keɨ (hermano mayor) Kapiiatä fue la ganadora de la “III versión del Premio de Narrativa en Idioma Originario ‘Guamán Poma de Ayala’ en idioma guaraní”, concurso lanzado por el Ministerio de Cultura y Santillana. Y, sin duda, justa ganadora. Puesto que, en este trabajo, nuestro coterráneo, nos narra de una forma prolífica y muy pulcra sobre el principio y el fin de la Nación Guaraní. Al respecto, somos afortunados por haber tenido el honor de editar la obra, en su versión guaraní ¡por supuesto! Y, en virtud de eso, me permitiré o, al menos, intentaré comentarles algunos elementos que me parecen centrales. Ahí va:

La escritura de Elio conjuga la poética de la lengua guaraní con la mitología sobre el origen de los tiempos

La historia que se narra es sobre la vida de una muchacha que tiene por nombre “Irande”. El nombre viene, o tiene su origen, del pez “Irandetà” (*Rhamdia microps*). Este pez suele andar siempre de último, o mejor dicho, es el último en pasar y anuncia que el tiempo de pesca se acabó, señal que los pescadores acatan sin cuestionamiento. Elio nos dice al respecto: “El nombre de ‘Irande’ viene de la siguiente frase: como Irande iré mucho más después (…). Es por esta razón que la muchacha Irande es como la Irandetá, camina de último para anunciar que se acerca el fin de los tiempos, que están envejeciendo y que la vida está llegando a su final; de igual forma, por sus anuncios la comunidad estará al tanto de que se acercan nuevos tiempos…”. Como se puede apreciar, la escritura de Elio conjuga la poética de la lengua guaraní con la mitología sobre el origen de los tiempos. Y, por esta razón, él concluye diciendo que Irande fue “La muchacha que anduvo detrás del tiempo primigenio”. Aquí radica el argumento del título de la obra, lo que traducida al castellano sería: *Irande: La muchacha que anduvo detrás del tiempo primigenio.*

En la obra también se resalta el rol de su abuela Nanui en su crianza y en la educación en los principios y valores de la cultura guaraní, pero sobre todo en la destreza para leer las señales cósmicas. Asimismo, hay dos personajes más en la historia, aparece la figura de Apiaguaki, el muchacho con quien Irande debía casarse; y, la del anciano Yupaire, un connotado chamán, quien crió y educó al muchacho en los conocimientos chamánicos. A Irande y Apiaguaki los unen varias situaciones, una de ellas es que ambos crecieron sin padres porque terminaron muertos en mano de los karai reta. A la postre, al margen de estos cuatro personajes, hay otros más con lo que se completa la narrativa, empero serán ustedes los que los descubran. ¡Dónde se ha visto que todo se dice de una sola vez!

En la medida que iba leyendo el texto de Elio, ¡caray!, sensaciones de todo tipo iba sintiendo: desde arrancarme suspiros hasta sentir escalofríos. Mucha risa hasta derramar algunas lágrimas, como nos solía pasar cuando charlábamos en nuestras caminatas. De igual forma, viajar en el imaginario hasta el tiempo primigenio y desde allí emprender viaje hasta el final de los tiempos, te provoca muchos sentimientos: coraje e impotencia por las situaciones de abusos que tuvieron que pasar nuestros abuelos y abuelas en mano de los karai reta, también mucha alegría y esperanza por la fortaleza que aún goza nuestro modo de ser (ñande reko). No quepa la menor duda de que Elio es un autén-

tico poseedor del don de la palabra (Ñee Iya), las palabras de por sí se sienten dulces y agradables al oído, son como una especie de terapia al corazón. Así describe Elio la salida de Irande al momento de cumplir con su resguardo (ritual que implica el paso de la adolescencia a la vida de adulto): "*¡He ahí! Ante los ojos anonadados de la comunidad, cual si fuera los primeros rayos del sol, Irande sale a paso lento de la habitación donde cumplió el ritual del resguardo. ¡Extremadamente bella! Lucía un atuendo de color rojo púrpura y la cinta de su cabeza de color verde fosforescente que daba la sensación de que hipnotizaba a cualquier persona que la mirara, la chaquira de su pecho brillaba como el relámpago y su rostro radiante que parecía el mismo sol; sus cachetes y sus labios lucían rojos como fruto de la ñakaraguairä especie de cactus cuyo fruto en su interior es de color carmesí, al mirarla ¡se sentía la dulzura y el aroma a pureza! ¿Será que existe en algún lugar del mundo una muchacha tan hermosa como ésta?, se preguntaban unos a otros mientras divisaban a la doncella*".



Esta obra es como un manantial de agua cristalina, donde el que se mire ve lo que tenga que ver. Aquí encontraremos pistas de algunas respuestas a muchas preguntas que uno lleva en el corazón. Interrogantes recurrentes como: ¿De dónde venimos o cuál es el origen de nuestra nación y cuándo será su final? ¿Por qué morimos y dónde vamos cuando esto ocurre? ¿Cómo es nuestro mundo, qué forma tiene? ¿Por qué tenemos un nombre y qué misión tenemos en esta vida? ¿Qué va a pasar con nuestro territorio y nuestra nación, o será que nuevamente tendremos que pasar lo que pasaron nuestros abuelos y abuelas en Kuruyuki? A todas estas interrogantes encontraremos respuestas, siempre y cuando leamos con el corazón abierto, solo así seremos capaces de leer los mensajes que encierran los mitos y daremos testimonio de vida sobre nuestro ñande reko. Si acaso se actúa en sentido contrario, Elio nos advierte: "*En la posteridad serán los karai reta quienes cuenten la historia del pueblo guaraní*". En esa línea, Elio, cierra su obra con este mensaje: "*Por los errores de los dioses nos extinguiremos, para estar condenados a vivir con el dolor y el sufrimiento en las tinieblas, hasta que nuevamente llegue la sabiduría y nos ilumine, para volver a vivir, para volver a crecer hasta la plenitud y para que luego nuevamente volvamos a perecer por sus errores. ¡Por eso, cuando la oscuridad llegue sepan escuchar y sentir el universo, vean con los oídos e interpreten al tiempo! ¡Cuando el tiempo llegue, escuchen, sientan la Palabra! ¿El tiempo se aproxima? ¿La oscuridad se aproxima? No se sabe*". Este pequeño esbozo podemos ofrecerles. Y, cerraremos esta pequeña reseña, con dos apuntes más que a continuación presentamos:

Es muy probable que el tiempo esté llegando, porque la Arakuaa (sabiduría fundada en la razón) y la Ñee (la palabra fundada en el sentimiento) están comenzando a dialogar, esperemos que dure mucho tiempo esto. Cuando veo y siento nuestro ñande reko (modo de ser) es como la lluvia que comienza de gota a gota hasta que llueve. Desde la fundación de nuestra Asamblea del Pueblo Guaraní, en 1987, fuimos fortaleciéndola. Ahora, tenemos en nuestras manos esta obra que nos deja Elio, donde encontraremos temas como: la importancia del resguardo; la importancia de entender por qué cada cosa tiene un espíritu tutelar; la razón o el



Elio Ortiz en una escena de Yvy Maraẽy de Juan Carlos Valdivia

motivo, desde lo guaraní, sobre lo acontecido en Kuruyuki en 1892 entre guaraní y karai; mitos que nos orientan de acerca de cómo debemos actuar como guaraní en cada contexto… Por estas y otras razones, los expertos en la lengua guaraní que estuvieron como jurados eligieron este trabajo, como ellos dicen: "La narración recoge aspectos culturales del pasado, del presente y del futuro…". Ahora, la pregunta y, al mismo tiempo, la respuesta es de cada uno de nosotros, considerando que es la primera novela que se escribe en la nación guaraní de Bolivia o, si hay otra, disculparan mi ignorancia: ¿Se tendrá que traducir al castellano la obra? ¿O será que debe quedar como está, para que los karai que quieran leer aprendan nuestro idioma guaraní?

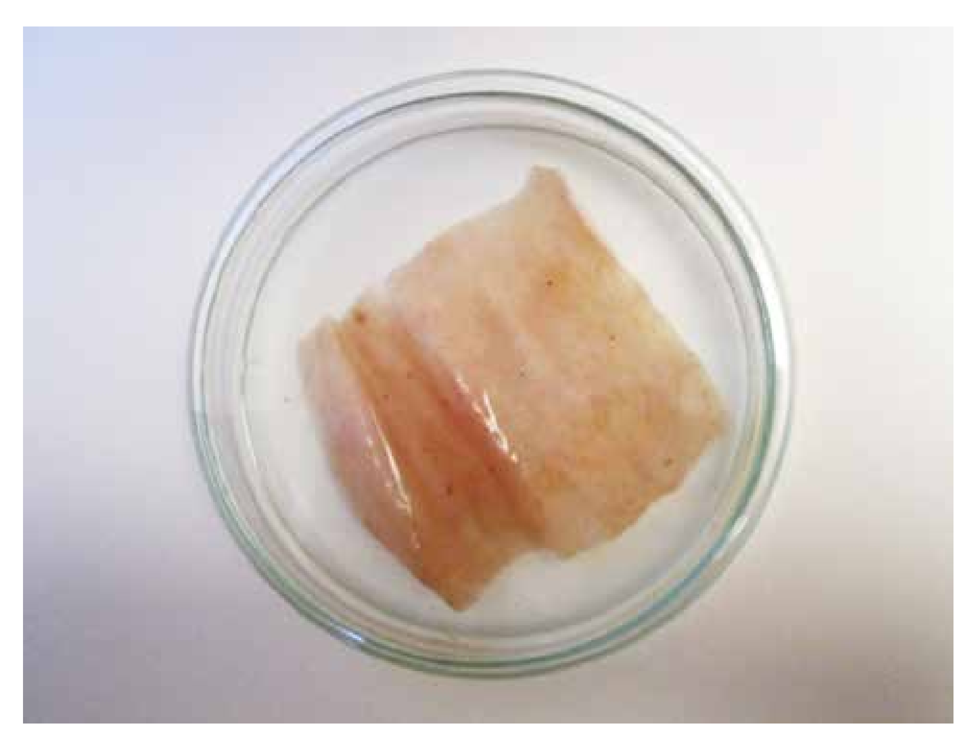
Por los errores de los dioses nos extinguiremos, para estar condenados a vivir con el dolor y el sufrimiento en las tinieblas, hasta que nuevamente llegue la sabiduría y nos ilumine, para volver a vivir

Elio – Kei Chañika, "mi hermano mayor de mentón alargado" como le solía decir por la confianza que nos teníamos, amaba con locura a nuestra ñande reko. Este amor apasionado lo ha llevado a trabajar sin tregua, escribiendo noche a noche sobre nuestro modo de ser para que los que vienen detrás conozcan, valoren, practiquen y defiendan lo que somos; de igual forma, para que nos conozcan los no guaraní y nos respeten por lo que somos, sabiendo que somos iguales a ellos, solo que diferentes. Cuando estaba escribiendo esta obra estaba muy contento, me solía decir: "Si acaso no sale escogida la obra, buscaremos a algún interesado que quiera imprimirla o, finalmente, nos endeudaremos para sacarla. Los hermanos guaraní tienen que conocer este trabajo. ¡Siento, una tremenda satisfacción de que lo estoy haciendo bien! Estoy inspirándome y poniendo los conocimientos de nuestros abuelos y abuelas que ya no están con nosotros…". Elio se fue de este mundo para ir a vivir a la "Tierra Sin Mal", donde moran nuestros ancestros, el 1 de agosto de 2014; dejándonos una importante cantidad de escritos donde se refleja el modo de ser guaraní, para que la nación guaraní encuentre pista y "camine por el camino correcto", como él solía decir. Mi kei (hermano mayor) Zacarías, en el prólogo de la obra señala: "Recordamos a Elio con mucha tristeza, pero también con mucha alegría; pues, esta obra nos da aliento y nos contagia esa pasión por nuestra cultura y comenzar a escribir sobre ella, profundizar cada aspecto de nuestro modo de ser…".

EL GRAN VIDRIO

Artistas visuales contemporáneos

Curaduría y textos: Leonor Valdivia Dzgoeva



Límite
Piel humana
2016

GLENDA ZAPATA

Se especializó en pintura y medios alternativos en la Academia Nacional de Bellas Artes de La Paz. Su trabajo explora diferentes técnicas como la pintura, la instalación, la performance, el arte objeto y la fotografía. Ha participado en varias bienales y festivales artísticos, además de exposiciones a nivel nacional e internacional de las cuales destacan *"Enmienda"* (2016) y *"Espinazo caníbal"* (2014). Fue seleccionada para participar en las primeras Olimpiadas Artísticas en Nottingham - Inglaterra y del proyecto internacional Vivir bien/Buen vivir. También fue parte de las residencias de Casa Matoni y Kiosko Galería con las exposiciones *"Nervioso"* y *"Atemporal"* respectivamente.

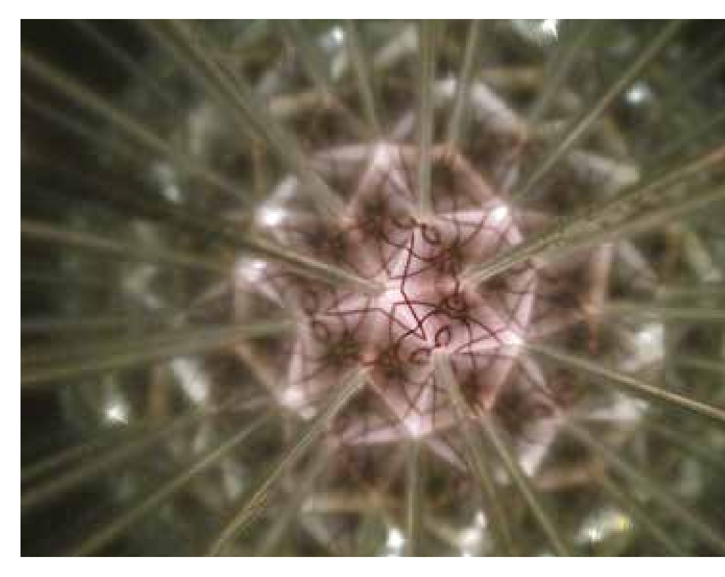
La experiencia vivencial, lo espiritual y sobre todo la toma de consciencia de la dicotomía vida-muerte, ha marcado el trabajo de esta artista desde hace algunos años. Su obra particularmente conceptual se transmuta en energía y sensibilidad que busca materializarse en objetos que se tornan, después de largos y complejos procesos, en ofrendas y curaciones.

Para llegar a estos resultados la artista utiliza distintos medios y materiales, al fin y al cabo son meros instrumentos que se resignifican a la hora de ser manipulados, contrastados o descontextualizados para ser parte de un ritual, de una depuración y una desmaterialización que invita a ver y sentir un poco más allá de lo que se presenta con la obra de arte en sí misma.



Uróboros
Huesos de cordero
2014





Óseo kalóséidoscopéo
Fémures de vaca, cuero de chivo, uñas, sangre y cabellos
2014



Galactosa
58 bolsas transparentes llenas de miel, etiquetas
(En los últimos siete meses, fueron hallados 58 neonatos no identificados en la ciudad de La Paz, la mayoría de ellos en basurales y ríos. El hexagrama 58 en el I Ching significa "aguas serenas, lo alegre")
2016



La sombra de la fiera
Performance
Reloj de sol, cabeza de buey, cuerno hecho de dientes humanos
2016



De la serie "Híbridos"
Óleo sobre lienzo
2013

V BIENAL
DE ESCULTURA EN PIEDRA
TARATA 2016

Museo Nacional de Arte

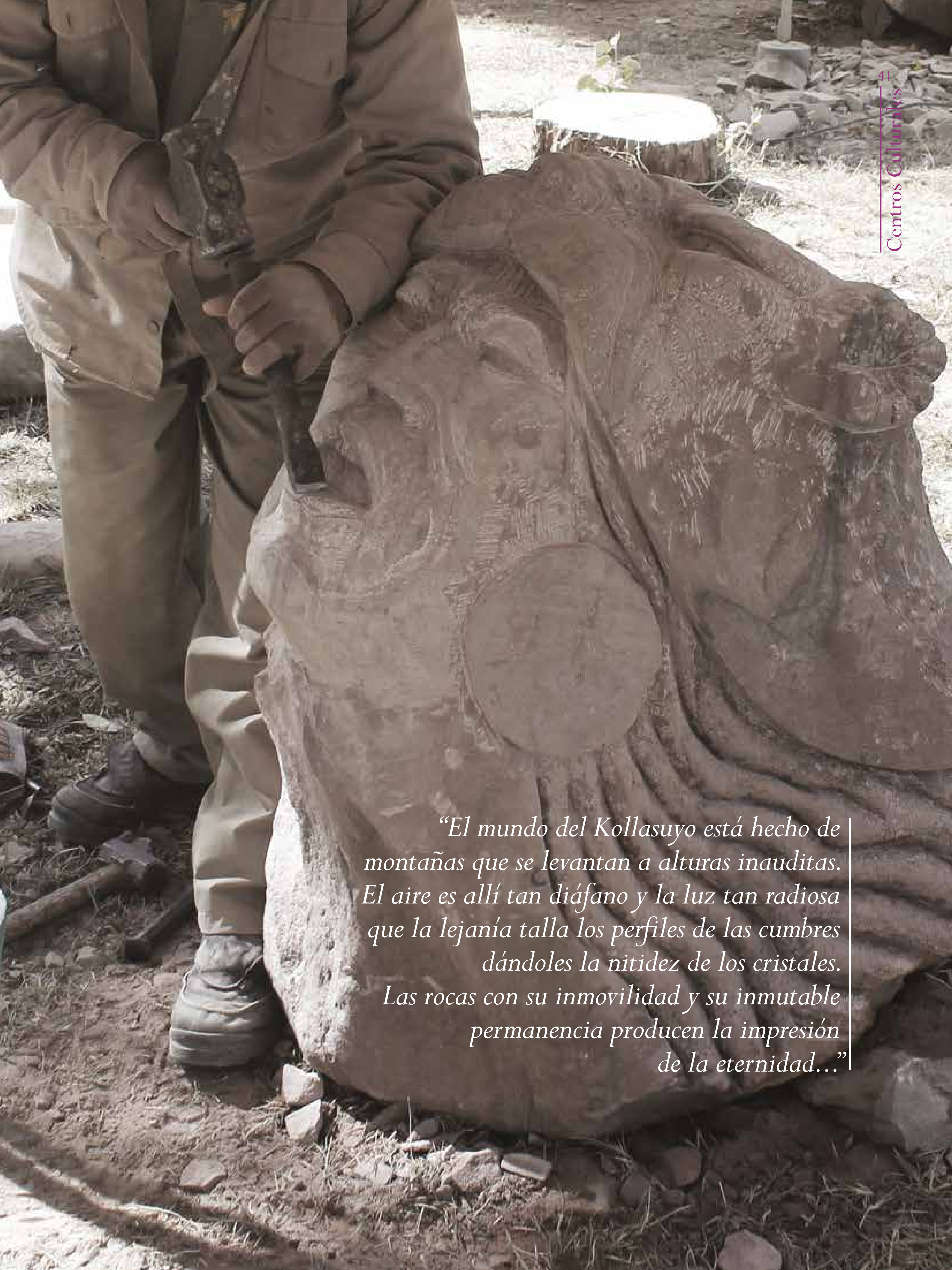
Una actividad como esta, una bienal de escultura en piedra pone de relieve la impronta pétrea en las culturas originarias de un territorio como Bolivia y, de ese modo, continua una tradición que hunde sus raíces en lo profundo de los tiempos. Sitos como Tiahuanaco, Samaipata, Iskanwaya y tantos otros, son testimonios vivos del pasado esplendor lítico.

Así, la Bienal Internacional de Escultura en Piedra, un evento organizado por el Museo Nacional de Arte, significa un gran aporte a la recuperación de técnicas y materiales tradicionales para esta forma de expresión artística; importancia que radica principalmente en la puesta en valor de los conocimientos tradicionales en el arte de la escultura y la continuación de esta tradición a través de obras contemporáneas. Además, este encuentro, que reúne a artistas de diferentes países, cumple una función esencial de intercambio cultural y favorece al turismo.

Un gran aporte a la recuperación de técnicas y materiales tradicionales para esta forma de expresión artística

Tal como lo expresara el filósofo Guillermo Francovich: “El mundo del Kollasuyo está hecho de montañas que se levantan a alturas inauditas. El aire es allí tan diáfano y la luz tan radiosa que la lejanía talla los perfiles de las cumbres dándoles la nitidez de los cristales. Las rocas con su inmovilidad y su inmutable permanencia producen la impresión de la eternidad. Es pues natural que sus primitivos pobladores –anteriores a la conquista de los Incas– hicieran de él un mundo mítico. Animistas, sintiendo que todas las cosas tenían alma y vida, los kollas dieron su preferencia a la mitología de las montañas y las piedras que se manifiesta en sus principales mitos y leyendas. Creían que sus antepasados habían salido de los flancos de los montes.”

La bienal se realizó por primera vez en Tiahuanaco en 2008, hecho que permitió un reencuentro con esta ciudad mágica y enriqueció su patrimonio artístico con el aporte de la escultura contemporánea. Dos años más tarde, la Bienal de Escultura en Piedra tuvo una segunda versión que se realizó en la ciudad de Tupiza. El lugar fue elegido porque ese año se celebraba el Bicentenario de la Batalla de Suipacha, y se quería rendir un



"El mundo del Kollasuyo está hecho de montañas que se levantan a alturas inauditas. El aire es allí tan diáfano y la luz tan radiosa que la lejanía talla los perfiles de las cumbres dándoles la nitidez de los cristales. Las rocas con su inmovilidad y su inmutable permanencia producen la impresión de la eternidad…"

homenaje a esta contienda a través del arte, uno de los hitos del proceso de la independencia de Bolivia. En esa ocasión, como en todas las versiones de la bienal, participaron escultores bolivianos y extranjeros, destacando la presencia de artistas locales tupizeños, que legaron a la ciudad veinte esculturas declaradas Patrimonio Cultural por el Municipio de Tupiza, ciudad de gran belleza y valor histórico.

La Bienal ha continuado con su tercera versión el año 2012, en la ciudad de Tarija en el marco del aniversario de su fundación; posteriormente el 2014 se eligió las tierras bajas y se concretó la cuarta versión del evento en la ciudad de Samaipata, provincia Florida del departamento de Santa Cruz de la Sierra.

Para esta quinta versión programada para el mes de octubre del año en curso, y a solicitud del Municipio de Tarata de fecha 6 de octubre del 2015, en coordinación con la Fundación Universitaria Simón I Patiño y la Gobernación Autónoma de Cochabamba, auspiciadores del evento, se decide aceptar dicha solicitud, y se emite la convocatoria internacional correspondiente.





Dicha convocatoria es lanzada el 15 de diciembre de 2015 en la ciudad milenaria de Samaipata, Santa Cruz de la Sierra, sede de la IV Bienal Internacional de Escultura 2014, oportunidad en la que se hace entrega al municipio de Tarata, Cochabamba, la responsabilidad de albergar la siguiente versión del evento, considerando que dicho municipio cuenta con el presupuesto necesario para encarar este compromiso.

La participación extranjera de escultores está conformada por: Catiuscia Dotto y Roberto Chagas (Brasil), Claudia Marcela Díaz y Rosa Cabral de Bustos (Argentina), José Miguel Carcamo Fonseca (Chile), Oscar Umpierrez Copette (Uruguay), Paty Sonville (Bélgica), Pedro Cuya Ramos (Perú), Xicotencatl Rivero Suárez (México) y Kataharina Morth (Austria).

Los escultores bolivianos participantes son: Cristóbal Aldana, Efraín Callisaya, Flavio Ochoa, Gonzalo Cardozo Alcalá, Jhonny Quevedo Limón, Gonzalo Jacinto Condarco, Luis Fernando Chumacero, Paulino Mendéz, Sulma Barrientos Sánchez, Fredy Calisaya y Erick Tito Villegas.

El Mito primordial (fragmento)
Guillermo Francovich

El más importante monumento arquitectónico que nos queda del remoto pasado kolla es sin duda Tiahuanacu. El más importante y acaso el más elocuente.

Constituye en la actualidad uno de los mayores enigmas de la arqueología sudamericana. “En la monotonía del llano inmenso y magro de improviso surgen las ruinas como un milagro” dice Jaime Mendoza en el poema que les dedicó. Están constituidas por gigantescos monolitos que pesan toneladas, por enormes bloques superpuestos cuyo tamaño hace pensar en fuerzas titánicas.

La Puerta del Sol, de tres metros de altura y cuatro de ancho es un solo bloque de piedra y es su pieza más famosa. Los bajorrelieves que presenta son de una perfección admirable, y son consideradas los más bellos de la arqueología sudamericana.

Tiahuanacu, era ya un misterio cuando los incas llegaron por primera vez al Kollasuyo. Los pobladores de la región les dieron explicaciones fantásticas acerca de su origen. Cieza de León recogió la versión de que había sido edificado en una sola noche por gigantes desconocidos que luego desaparecieron. Al padre Cobo, los indios le dieron esta otra: “Nuestros antepasados nos dijeron que estas piedras habían sido transportadas por los aires, al son de una trompeta que tocaba un hombre”.





También los primeros arqueólogos bolivianos experimentaron el poder mitógeno de las ruinas. Belisario Díaz Romero en su *Ensayo de prehistórica americana*, publicado en 1920, sostenía que Tiahuanacu había sido construido por una fracción de la raza Atlántida “que se estableció en los alrededores del lago Titicaca, donde fundó una importante sede, metrópoli y puerto, cuyo nombre primitivo ignoramos completamente”. Las ruinas fueron abandonadas por los atlantes, según Díaz Romero, cuando irrumpieron en la región nuevas razas venidas a la América por el estrecho de Behring. Por su parte Arturo Posnansky, infatigable investigados de las ruinas pensaba que Tiahuanacu había sido la cuna del hombre americano y que de ella “eran enviados a todo el continente jefes y



colonizadores que reunían hordas dispersas y fundaban ciudades".

Y en nuestros días, las especulaciones en torno a los discos voladores han actualizado la mitología tiahuanacota. Los nuevos mitos encuentran que los bajo relieves de la Puerta del Sol representan personajes extraterrestres, que fueron los constructores de la ciudad. Sus máquinas transportaban por el aire los bloques inmensos de piedra. Ellos eran los personajes alados que figuran en la Puerta del Sol. Y los extraños capacetes de los monolitos eran los que ellos usaban.

La iconografía y los motivos tiahuanacotas que aparecen en las cerámicas y tejidos, tuvieron una gran difusión en la región

Según los arqueólogos, Tiahuanacu fue en realidad un importantísimo centro religioso, probablemente el santuario de Viracocha a quién correspondería la imagen que aparece con terrible majestad en el centro de la llamada Puerta del Sol. No tiene la antigüedad que le atribuye la leyenda. Su decadencia se produjo tres o cuatro siglos antes de la llegada de los incas. Parece haber durado algo más de mil años, durante los cuales su vida tuvo diferentes fases que se expresaron en los sucesivos tipos de esculturas y de tallados en piedra que produjo y que se han conservado en una pequeña parte.

La iconografía y los motivos tiahuanacotas que aparecen en las cerámicas y tejidos, tuvieron una gran difusión en la región. Por el sur llegaron hasta las actuales provincias del norte argentino. Y por intermedio de Huari, otro importante centro cultural de la época, aparecido poco después de Tiahuanacu en la región de Montaro del Perú actual, llegaron hasta el Ecuador.

Esa difusión se debió al establecimiento de vinculaciones comerciales y también a conquistas militares. Estas parecen hacer sido las más probables en las regiones en que quedaron rastros de culturas anteriores.

Los constructores de Tiahuanacu (...), no conocían la escritura. Pero si no pudieron transmitirnos con la palabra escrita las ideas y los sentimientos que los llevaron a realizar la grandiosa obra, los expresaron mediante los símbolos e imágenes que dejaron en ella y que, en parte infelizmente pequeña, han llegado hasta nosotros.

EL MAPUZUNGUN Y EL EUSKARA

LENGUAS DE TIERRA VIVA

Javier Aguirre Ortiz /
Filólogo y poeta vasco residente en Temuco, Chile

Vengo de una tierra que tiene tres lenguas: el francés, el castellano –lenguas modernas, indoeuropeas, neolatinas– y una ancestral, preindoeuropea, la lengua más antigua de Europa, resto viviente de la prehistoria lingüística europea, casi un dinosaurio caminando por la ciudad, el euskara (también llamado euskera o eskuera). La historia de las lenguas mapuche y vasca tiene más de un paralelismo; ambas lenguas sin tradición escrita hasta época reciente, ambas lenguas tradicionalmente rurales (o costeras), divididas en dialectos, ambas minoritarias en su propio territorio, al menos desde finales del siglo XIX, habiendo sido la lengua mayoritaria durante siglos, ambas amenazadas, hasta prohibidas en alguna etapa, minorizadas hasta el punto de dárselas prácticamente por muertas (hablaremos de esto), y divididas entre dos estados a uno y otro lado de una cordillera, ambas lenguas cuyo origen difiere totalmente del de aquellas en contacto con ella, de estructuras complejas (sobre todo sus verbos), lo que las hace opacas para los no iniciados, difíciles de aprender, a pesar de que, como es lógico, hayan incorporado un buen número de préstamos. Por si esto fuera poco, ambas se enfrentan a una lengua conocida ya por la práctica totalidad de la población de su entorno –y más allá de él– y con una sólida y prestigiosa tradición escrita y ampliamente extendida en todos los ámbitos de la sociedad y la cultura.

Tanto las predicciones agoreras de su pronta desaparición como su prohibición durante la dictadura franquista resultaron ser acicates para su revitalización

En el caso del euskera, tanto las predicciones agoreras de su pronta desaparición como su prohibición durante la dictadura franquista resultaron ser acicates para su revitalización, que no podía partir sino de los propios hablantes. Dice Unamuno en un discurso al parlamento de 1931:

"Y hace cosa de treinta años, allí, en mi nativa tierra, pronuncié un discurso que produjo una gran conmoción, un discurso en el que les dije a



Miguel de Unamuno / Escritor y filósofo

mis paisanos que el vascuence estaba agonizando, que no nos quedaba más que recogerlo y enterrarlo con piedad filial, embalsamado en ciencia. Provocó aquello una gran conmoción, una mala alegría fuera de mi tierra, porque no es lo mismo hablar en la mesa a los hermanos que hablar a los otros: creyeron que puse en aquello un sentido que no puse. Hoy continúa eso, sigue esa agonía; es cosa triste, pero el hecho es un hecho, y así como me parecería una verdadera impiedad el que se pretendiera despenar a alguien que está muriendo, a la madre moribunda, me parece tan impío inocularle drogas para alargarle una vida ficticia, porque drogas son los trabajos que hoy se realizan para hacer una lengua culta y una lengua que, en el sentido que se da ordinariamente a esta palabra, no puede llegar a serlo."

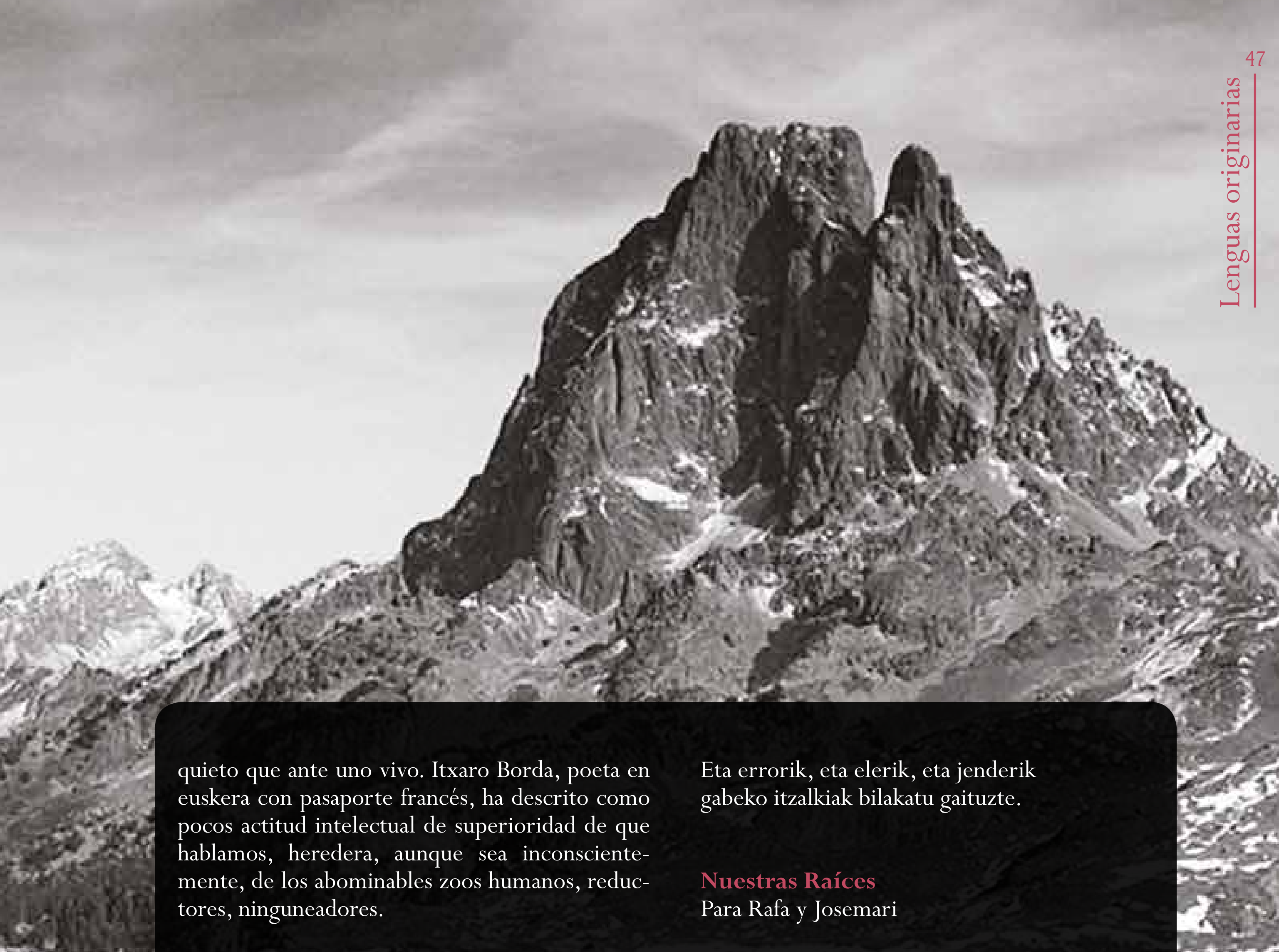
El capuchino Ernesto Moesbach divide su revisión de la Gramática Araucana de Augusta en capítulos en vez de lecciones como lo hizo su predecesor, porque ya no es un libro práctico sino más bien un epitafio, tal y como recuerda en su prólogo a la obra el entonces Vicario Apostólico de la Araucanìa, Guillermo C. Harlt, "como bromeando me dice el R. Padre Ernesto en su carta, un Epitafio, tal cual se suele poner en la tumba de los difuntos, puesto que el idioma araucano en unos años más ya no se hablará como ha sucedido con tantas otras lenguas". El propio Moesbach ratifica lo que anuncia Harlt al final de las palabras preliminares de su introducción: "Nos propusimos dejar de esta maravillosa lengua originaria, condenada ya a una desaparición no muy lejana, una imagen fiel, completa y atrayente para filólogos y estudiosos".

"Nos propusimos dejar de esta maravillosa lengua originaria, condenada ya a una desaparición no muy lejana, una imagen fiel, completa y atrayente para filólogos y estudiosos"

Moesbach y Unamuno coinciden en anunciar la muerte del mapuzungun y del euskera, y en que ambos se equivocaron, llorando uno el funeral de su madre y riendo el otro, si hemos de fiarnos del testimonio de Harlt. Pascual Coña anda más acertado en el sentido del "epe", del "casi", que afortunadamente deja aún la puerta abierta a la revitalización.

La risa de Moesbach no es un asunto menor en este caso. Lamentablemente, es común que el estudioso, el intelectual esté más cómodo, como el entomólogo, ante un organismo alfilereado y

Pirineos Atlánticos / Francia



quieto que ante uno vivo. Itxaro Borda, poeta en euskera con pasaporte francés, ha descrito como pocos actitud intelectual de superioridad de que hablamos, heredera, aunque sea inconscientemente, de los abominables zoos humanos, reductores, ninguneadores.

Gure Erroez (1996)
Josemari eta Rafarentzat

Gure erroez, gure eleez, gure jendeez sasi-
bekaizki mintzatzen dira folklore solasa irriz
erabiliz, gureganako apaleste ageria gordetzen
saiatuz.

Gure erroak lurretik bortxaz
bereizten dituzte, bideak
eta hodiak zilatzean haranen
sardeskatzeko balio duten ka-
terpillar horail erraldoiek,
gure eleak hiztegi marduletan
giltzarrapoz hersten dizkigute,
itotzen, ahanzten, herdoiltzera
uzten ezpainetara jauki ez
dakizkigun, gure jendeak beren haurrak ez
onartzerainoko ahalgeaz hazi ondoan repose en
paix lasterra marmarikatuz
hilerri hotzetan ehortzirik dauzkate.

Eta errorik, eta elerik, eta jenderik
gabeko itzalkiak bilakatu gaituzte.

*Nuestras voces,
las aprisionan bajo llave, en
voluminosos diccionarios
las ahogan, las olvidan,
las dejan oxidarse
para que no nos salten
en los labios*

Nuestras Raíces
Para Rafa y Josemari

Hablan con cierta envidia de nuestras gentes,
nuestras palabras, nuestras raíces, usando el
término folklore, riendo e intentando ocultar
su desprecio hacia nosotros.

Nuestras raíces, las arrancan a la fuerza de la
tierra, para expandir sus rutas y gaseoductos
con carterpillers gigantes y
amarillos, nuestras voces,
las aprisionan bajo llave, en
voluminosos diccionarios las
ahogan, las olvidan, las dejan
oxidarse para que no nos salten
en los labios, a nuestras gentes,
después de haberlas educado
hasta el odio de sus propios
hijos, las entierran al fondo de
fríos cementerios murmurando
un rápido « Descanse en paz ».

Han hecho de nosotros sombras sin raíces, sin
palabras, sin gente.



Se ha dicho que el egotismo desmesurado de Unamuno pudo ser la razón para que arremetiera contra la lengua vasca después de perder el concurso a una cátedra de euskera en Bilbao (en el Instituto que hoy se llama Miguel de Unamuno), que consiguió Resurrección María de Azkue. Sea como sea, su sentencia de muerte para su madre, a la que quiere "embalsamada en ciencia", nos sirve para ilustrar esa actitud de entomólogo en la que coincide con Moesbach y que tan bien describe Itxaro Borda.

Distinta, a nuestro entender, es la actitud de Pascual Coña, que parece querer entreabrir una puerta al futuro, es decir, al pasado (con una actitud, por cierto, muy presente en la mejor poesía mapuche actual, el futuro está un paso atrás, como el impulso de la flecha para proyectarse). Es clásica su declaración en el prólogo a la narración que recoge Moesbach:

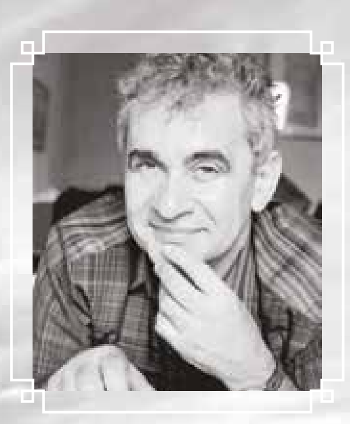
"Fewla kalewetuy mongen: tvfachi weche mvtewe wingkawtuyngvn; allwe ngoymarpuingvn taiñ kvpal ñi ngvlam ka ñi zungu. Kalli rupape kiñe mufv tripantu, fey mew epe kimwerpulayay ñi mapu zvngun engvn"

"Que pasen unos años más", nos dice, "y casi no sabrán hablar mapuzungun". Ese "epe", "casi" no es tan lapidario como las flores de Moesbach, porque aquellas están cortadas, y en el testimonio de Coña habla la vida misma, el mongen, y su obra guarda el mundo para que no se acabe.

"Que pasen unos años más", nos dice, "y casi no sabrán hablar mapuzungun". Ese "epe", "casi" no es tan lapidario como las flores de Moesbach, porque aquellas están cortadas, y en el testimonio de Coña habla la vida misma, el mongen, y su obra guarda el mundo para que no se acabe

El siguiente texto al que acudimos es de Bernardo Atxaga, un autor que con *Obabakoak* ganó en 1989 el primer Premio Nacional de Narrativa para una obra escrita en euskera, curiosamente el mismo año que Leonel Lienlaf obtenía con *Nepey ñi vñvm piuke* el Municipal de Santiago. El fragmento que escogemos pertenece al capítulo llamado "Ondo plajiatzeko metodoaren azlpen laburra eta adibide bat", que en la versión que el propio autor presenta en castellano aparece simplemente como "Defensa del plagio" (esta divergencia nos servirá después), un breve tratado narrativo sobre la revitalización literaria de un idioma. Se trata de una admirable respuesta no sólo al desatino de enterrador unamuniano, sino a cuantos, siendo similares o peores enterradores, se presentan como defensores de la lengua, que en la alegoría que presenta

Navarra / España



Bernardo Atxaga / Escritor vasco

Atxaga es representada por una isla seca, moribunda. En este fragmento de *Obabakoak*, Bernardo Atxaga se refiere a los que pretenden defender el euskera pero son mucho ruido y pocas nueces. Atxaga cuenta cómo se perdió en mitad de una selva y allí se encontró con su maestro y su autor preferido, no Virgilio, sino Axular, autor vasco del siglo XVII.

"En cuanto llegamos a la segunda cima, vi que estábamos en una isla, perdida en la inmensidad del mar. Era muy pequeña, y no había en ella señales de vida. Una nave negra se acercaba a su costa.
—¡Qué diminuta y limitada es! —le dije con el corazón afligido—. ¡Y qué soledad más grande la suya! —añadí. El Maestro asintió con la cabeza.
—Todas las demás lenguas y lenguajes comunes que en el mundo son, están entre ellos entreverados y relacionados. Pero el eskuara es único, y distinto de cualquier otra lengua. De donde su soledad.
Al escuchar aquellas palabras comprendí que aquella isla no era como la de Sardinia, o como la de Sicilia, sino que estaba hecha de otra materia; y que, por increíble que pareciera, aquel accidente geográfico que contemplaba no era otra cosa que mi propia lengua. Pero me pareció que el Maestro aún quería decirme algo más, y dejé aquellos pensamientos confusos que me rondaban por la cabeza para considerarlos más adelante.
—Hubo un tiempo en que este lugar fue delicioso, mientras que hoy en día, en cambio, es un lugar árido y muerto. Por ello la isla te parece tan diminuta y limitada. Sin embargo, si se hubieran escrito en eskuara tantos libros como se han escrito en francés o en cualquier otra lengua, también el eskuara sería una lengua rica y perfecta como ellas, y si eso no es así, son los mismos euskaldunes los que tienen la culpa, y no esta isla.
Aquel Doctor Angélico de Euskal Herria parecía haberse puesto melancólico, y yo no dije nada durante un rato para no afligirlo más. Pero veía que la nave negra se acercaba cada vez más a la costa; y podía distinguir, así mismo, los grupos de gente que iban en cubierta. Estando así, no pude contener una pregunta que luchaba por abrirse paso en mi garganta.
—¿Qué barco es ése, Maestro? ¿Y quién es esa gente que va en él? —le dije.
Él, antes de contestarme, suspiró.
—Ese barco es como aquel Grand Saint Antoine que arribó al puerto de Marsilia.
—No tengo noticia alguna acerca de ese barco, Maestro —le confesé.
— Grand Saint Antoine era el nombre del barco que llevó la peste a Marsilia.


Jaqueline Caniguan / Poeta mapuche

—¿Quién es, entonces, esa gente? —me sobresalté.
—¿Ves a esos que van en la proa? —me dijo después.
—Sí, ya los veo. ¡Y parece que están muy contentos! Enarbolan banderas y lanzan vítores, como queriendo brindarle un saludo jubiloso a la isla.
—Pues no les creas. En verdad te digo que son hipócritas, y que todo lo que hacen se queda en pura apariencia. Usan de la palabra largamente, pero en cuanto a los hechos… no les verás nunca hacer nada. Originan cargas pesadas que resultan insufribles de llevar, y las colocan en los hombros del vecino; mientras que ellos, en cambio, no moverán ni un dedo. Todo lo que hacen es para que la gente los vea. Uno lucirá grabados o lemas que llevará prendidos en su atuendo; otro embellecerá el frontis de su casa con una inscripción cogida en la isla; el siguiente, por su parte, querrá que su nombre figure el primero a la hora de signar una proclama. Pero no es más que paja.”

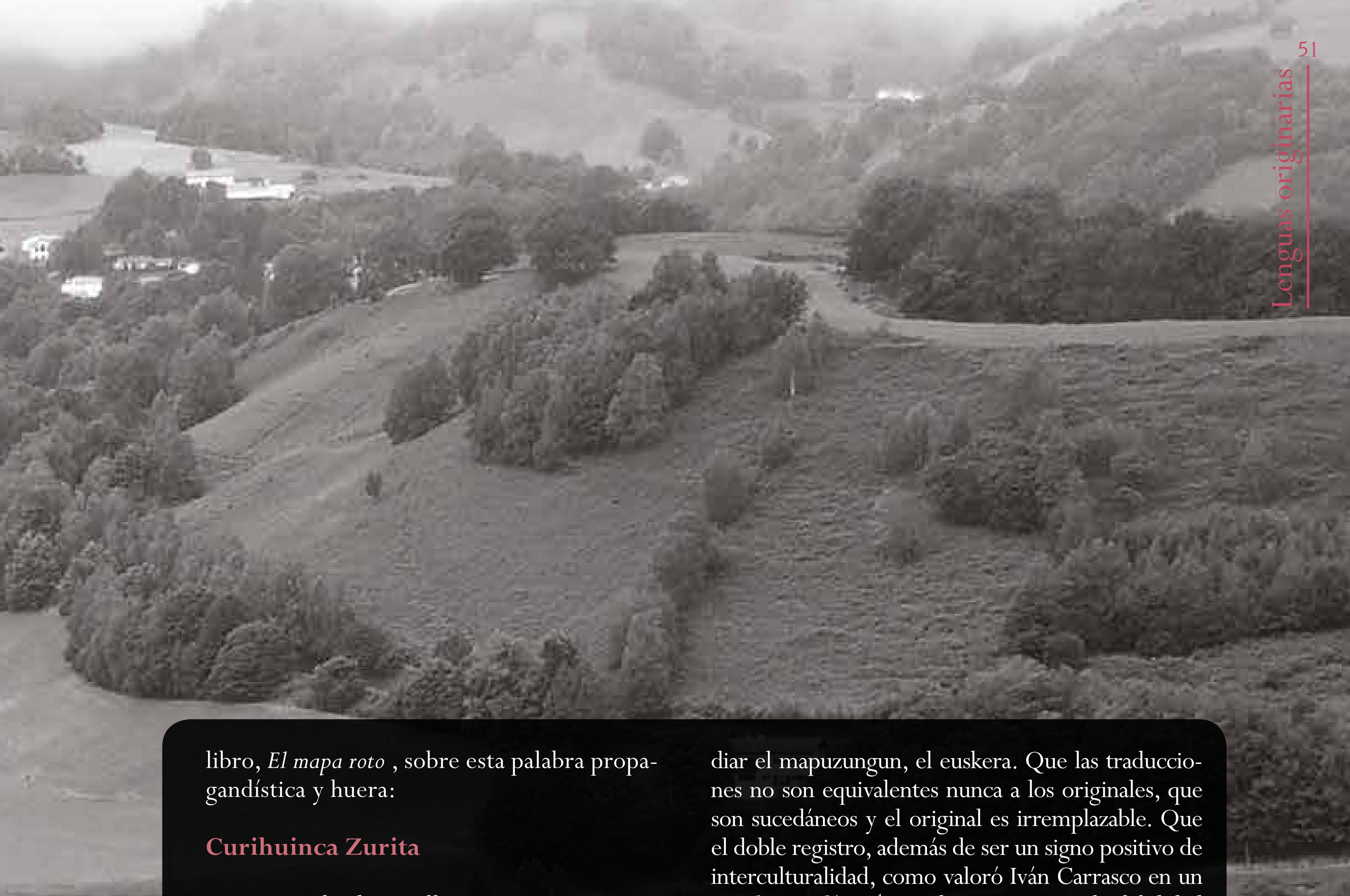
Atxaga continúa detallando actitudes que en nada contribuyen a mejorar la situación de la isla. Frente al par de enterradores, Moesbach, Unamuno, están los preocupados resucitadores, Coña, Atxaga, cuyas voces de advertencia parecen querer provocar una reacción. Como Pascual Coña, predica con el ejemplo, señala el camino, y también identifica el ruido de los aparentes defensores de la isla, que en realidad son obstáculos para su recuperación.

Hace poco Jacqueline Caniguan compartía una reflexión en facebook (que reproduzco con su permiso), más elocuente que muchos tratados academicistas y que muchas consignas repetidas:

“Tanta distancia entre el discurso y la vida cotidiana, yo discurseo, tú discurseas, él discursea… bla, bla, bla… chumleymi? ¿qué me dijiste? No entiendo. -Bah, pero no me dijiste que defiendes tu identidad, la interculturalidad o algo asi.- Silencio total. Minutos después: -es que sobre la lengua mapuche lo que hay q hacer es… porque nuestro kimün, y el rakiduam, y los kimche- Interrumpe otra vez -¿tus hijos conocen el apuchedungun- silencio y cara de enojo - entonces, como les decía sobre nuestro idioma maravilloso, lleno de grandes metáforas y los kimche nos dicen, porque nuestro kimün--- En fin.”

Otro poeta mapuche, o champurria, si se quiere -(“¿quién que es no es champurria?”, diríamos parafraseando a Darío)- Wenuan Escalona, también reflexiona en su último

País Vasco / Francia



libro, *El mapa roto* , sobre esta palabra propagandística y huera:

Curihuinca Zurita

Canto y pudro la semilla.
Lloro por un cuerpo extraño,
El nervio de mi amor no se turba.
Un velatorio es mi escenario.
Cuando digo: ¡pueblo, memoria!
un desierto vuela hacia mi boca.
Tibio el corazón, mano espuria,
mi mente es el sepulturero que
cava sobre el nacimiento de la
primavera.

Para ir terminando, quiero volver ahora a la distancia que señalábamos en el título del capítulo citado de Atxaga entre la versión original y su traducción (que nos recuerda el dicho italiano, "traduttore, traditore"). Si la traducción es siempre una forma de traición al original, en lenguas tan diferentes de las románicas como el mapuzungun o el euskera la diferencia es aún mayor, forzosamente, y el viaje que hay de una a otra es siempre un salto a una orilla distante, el paso de una isla a un continente. Acaso es hora de considerar, sencillamente, que el castellano no sirve para estudiar el mapuzungun, el euskera. Que las traducciones no son equivalentes nunca a los originales, que son sucedáneos y el original es irremplazable. Que el doble registro, además de ser un signo positivo de interculturalidad, como valoró Iván Carrasco en un estudio ya clásico[1], puede ser un signo de debilidad en tanto que expresión de diglosia, y que, si bien las traducciones son deseables, también lo es que exista literatura en la lengua originaria sin el soporte del texto en castellano. El poeta mapuche puede expresarse en castellano o en mapuzungun, legítimamente, pero conviene en cualquier caso proteger el terreno de la escritura en lengua originaria para que, con el debido recogimiento, pueda volver a ser frondosa.

El poeta mapuche puede expresarse en castellano o en mapuzungun, legítimamente, pero conviene en cualquier caso proteger el terreno de la escritura en lengua originaria para que, con el debido recogimiento, pueda volver a ser frondosa

La poesía mapuche puede estar escrita en mapuzungun o en castellano, pero en la lengua reside el núcleo identitario. Y con esto quiero decir que el mapuzungun determina la poesía mapuche aunque esté escrita en castellano, aunque las generalizaciones siempre yerran. Blas de Otero dijo de su poesía, "No la estudien". Porque el estudio tiende a la

1 Carrasco M. Iván. Poesía Mapuche etnocultural. Anales de literatura chilena. Año 1 diciembre de 2000. P. 195 - 214



clasificación, a la frialdad, a la etiqueta. Dámaso Alonso demostró con la estilística que se puede hacer otro tipo de análisis que no mate la obra literaria, que la siga en su baile.

Y entre todos estos discursos, ¿dónde está la academia? ¿Dónde estamos cada uno? ¿Somos entomólogos? ¿Dónde están los poetas? Por mi parte, más me valdría sentarme y dejarle mi lugar a un kimeltuchefe que nos de una clase práctica de mapuzungun.

¿Dónde está la academia? ¿Dónde estamos cada uno? ¿Somos entomólogos? ¿Dónde están los poetas? Por mi parte, más me valdría sentarme y dejarle mi lugar a un kimeltuchefe que nos de una clase práctica de mapuzungun

La crítica ha estudiado el doble registro como una señal de interculturalidad, dando por supuesto la equivalencia de las versiones (Iván Carrasco). Sin embargo, el desconocimiento del mapuzungun por parte de la crítica de la poesía mapuche supone una debilidad a la hora de estudiar la relación entre el original y su traducción. El doble registro es una falacia, en el sentido de que la equivalencia de las versiones es imposible desde el principio del "traduttore, traditore". Es hora de que la poesía mapuche escrita en mapuzungun se escriba en mapuzungun sin traducción al castellano, porque la traducción acaba siendo una muleta que no nos deja saber si la poesía mapuche puede o no caminar sola.

Las traducciones vendrán después, y sólo de algunas obras, como sucede en todas las lenguas de cultura. Mantener una situación artificial es negativo para la lengua. Por reducido que sea el espacio, debe ser libre, debe ser el bosque mapuche. La luz cegadora del desierto, hablar en español, es para el mapuzungun una amplitud que debe evitar. Debe recogerse, generar su propio espacio, espacios con la oscuridad suficiente para que la semilla esté abrigada. Para que el bosque esté rodeado de plantas nativas. No expongan tanto el territorio sagrado, necesita cuidados, sombra, luz interior, para poder salir después a la plaza.

Comunidades Mapuche de Chile y Argentina

PARADOR SANTA MARÍA LA REAL DE SUCRE

En 2006 la familia Rodríguez decidió apostar por el patrimonio arquitectónico y aportar al crecimiento de su ciudad a partir del turismo. Rescate patrimonial y un servicio de primer nivel ha sido la fórmula de la sostenibilidad que ha aplicado desde hace ya una década, Luis Pedro Rodríguez Calvo, propietario y director ejecutivo del hotel de cinco estrellas, Parador Santa María La Real de la ciudad de Sucre.

La casona ubicada en la calle Bolívar N° 625 entre Dalence y Real Audiencia, fue construida en el siglo XVIII y en sus espacios funcionó la Real Audiencia de Chacas, concebida como el más alto tribunal de apelaciones de la Colonia Española en territorios al sur del Virreinato del Perú.

Fotografía: Ingrid Schulze Benavides



Con esos antecedentes, se constituye en un valioso patrimonio inmueble de la capital del Estado Plurinacional de Bolivia, muestra del pasado colonial de la ciudad donde aún se conservan no sólo la arquitectura que en su proceso de restauración respetó todos los detalles originales, sino también muebles y objetos de la época.

En Sucre se respira historia, claramente, en cada una de los espacios del hotel el huésped puede transportarse a otra época o a otro tiempo. Actualmente se cuenta con treinta y nueve habitaciones, de las cuales ninguna es igual a la otra, pues una de las características de este hotel es la personalización, los detalles y la decoración de las mismas.

Todo lo anterior se complementa con los espacios de recreación, se tiene un ambiente subterráneo encontrado durante la restauración de la casa que ha sido recuperado y adaptado como museo y restaurante. Este espacio que muestra la colección familiar fue bautizado como *Watanay* porque según la historia, en este sector correspondiente a la huerta del Palacio de la Real Audiencia existía un canal amplio de desagües abovedado que llevaba ese nombre quechua que significa "piedras amarradas".

El hotel también cuenta con una cafetería y un spa para comodidad de sus clientes, lo cual muestra el alto compromiso de los propietarios en brindar la mejor atención, pensando en su renovación constante, siempre con la premisa del cuidado del patrimonio y el reto de aportar a que Sucre se convierta uno de los núcleos de las rutas turísticas de nuestro país.

Fotografías: Ingrid Schulze Benavides

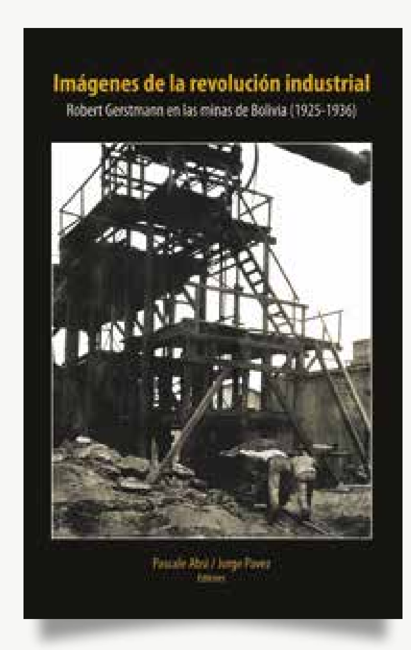


RESTAURACIÓN
DE LA BANDERA DE MACHA

La Casa de la Libertad de Sucre, conserva entre sus bienes patrimoniales, una bandera de la provincia de Tucumán que fue traída a territorio de la actual Bolivia por el general argentino Manuel Belgrano (quien la había diseñado en febrero de 1812). Fue en octubre de 1813, tras la derrota de Vilcapugio que la bandera, que había flameado victoriosa en Salta y Tucumán, fue escondida en la iglesia de Macha, provincia Chayanta del departamento de Potosí por el párroco de la iglesia.

Este bien patrimonial de alto valor para la historia de la lucha independentista americana, se encontraba en estado de deterioro por el tiempo transcurrido, por ello, con la participación de varias instituciones, tanto de Bolivia como de Argentina, se logró llevar adelante un proceso de restauración.

Las instituciones que aunaron esfuerzos para ese cometido fueron: Fondo Argentino de Cooperación Sur-Sur y Triangular FO.AR. Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto Rep. Argentina. Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco - Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Programa de Recuperación y Conservación del Patrimonio Cultural del Ministerio de Hacienda y Finanzas Públicas – Rep. Argentina. Proyecto de Desarrollo Tecnológ. y Social. UnivNac Lanús. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. Casa de la Libertad – Sucre. Taller de Restauración Casa de la Libertad y Embajada de la República Argentina en Bolivia. La restauración propiamente dicha estuvo a cargo, por parte de la Argentina cuatro expertas restauradoras en textiles, la Lic. Patricia Lissa, Cons. Ivana Rigacci, Lic. María Sol Barcalde y Cons. María Dora Lasalandra. Por parte de Bolivia, trabajaron los restauradores de la Casa de la Libertad Roger Churata Villegas y Lourdes Quispe.



Imágenes de la revolución industrial
Fotografía
Robert Gerstmann en las minas de Bolivia (1925 – 1936)
Pascale Absi & Jorge Pavez Eds.
Plural editores 2016
383 Páginas

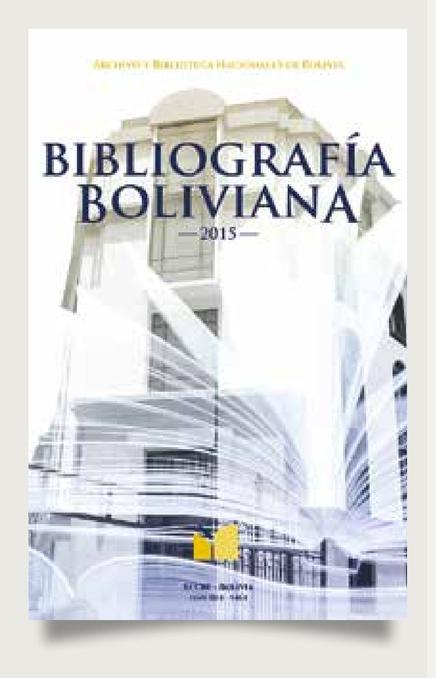
Este es un libro de gran formato, que tiene tres partes, es el fruto de un trabajo de investigación que, durante varios años, desarrollaron investigadores de Bolivia y Chile. En la primera y tercera partes, se consignan artículos referidos a varios aspectos de la minería, el autor, la fotografía, la tecnología y otros temas pertinentes para configurar un corpus coherente y comprensible del hecho mostrado. La segunda parte está dedicada específicamente al archivo fotográfico que muestra imágenes de la Compañía Minera de Potosí, la de Oruro, Mina Atoroma, Compañía Minera Unificada, Patiño Mines, Compañía Minera Huanchaca, Compañía Aramayo de Minas y Cordillera Quimsa Cruz. Sin embargo, tanto textos como imágenes fotográficas permean esas fronteras y el libro es un valioso documento con profusión imbricada de registros textuales y fotográficos.

En la introducción de Pascale Absi y Jorge Pavez leemos: "La selección de fotografías aquí propuesta requiere sin duda una explicación. El fotógrafo alemán de origen ruso-lituano Robert Gerstmann vivió cuatro años en Bolivia (de 1925 a 1928), a la que también volvió en el año 1936 y en algún momento de la década de 1940. En sus diferentes estadías, realizó y acumuló en su archivo más de 5.000 fotografías del país. De estas, una parte importante corresponde a los centros mineros que presentamos aquí; el resto documenta sus viajes por ciudades, campos y poblados del altiplano y las tierras bajas. El conjunto de las fotografías bolivianas ocupa 33 cajas de aproximadamente 100 fotografías cada una (8x10cm.), y siete álbumes de gran formato con alrededor de 400 fotografías cada uno. Además existen una importante cantidad de negativos no contabilizados aún, y varias películas de Bolivia (que suman alrededor de 30 mns. de filmación) actualmente restauradas y digitalizadas por la Cineteca Nacional de Chile."

Esta edición fue posible al compromiso y trabajo coordinado de varias instituciones (Institut de Recherche pour le Développement, Agence Nationale de la Recherche, Instituto Francés de Estudios Andinos, Biblioteca Central – Universidad Católica del Norte, Departamento de Sociología – Universidad Alberto Hurtado, Casa Nacional de Moneda, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia y Plural editores). Así mismo, la lista de autores incluye a: Pascale Absi, Magdalena Cajías de la Vega, Jorge Pavez Ojeda, Pedro Querejazu Leytón, Pablo Quisbert Condori, Carlos Serrano Bravo y Carlos Tenorio Levandro.

Más adelante, en el texto introductorio aludido, se nos informa que "el país que recorre Gerstmann entre 1925 y 1936 es un país marcado por el boom estañífero, que impactó perdurablemente la vida y el imaginario de los bolivianos. Desde principios del siglo XX, Europa y Norteamérica requirieron cada año más estaño para la industria, su metalurgia, la fabricación de latas, estaño que Bolivia poseía en grandes cantidades. En el momento de la primera llegada de Gerstmann, la producción de estaño se había recuperado de las perturbaciones de la primera guerra mundial; el país era el segundo productor mundial después de Malasia, puesto que ocupará hasta la década de 1970. Con el estaño, Bolivia nació a la era de la minería industrial, la que se consolidará con la Corporación Minera de Bolivia, los potentes sindicatos mineros, y las primeras cooperativas mineras."

Imágenes de la revolución industrial es un documento valioso tanto histórico, social, estético y hasta técnico, que muestra un muy importante momento de la vida minera de Bolivia. "En 1925, cuando Robert Gertsmann llegó por primera vez a Bolivia, *fue protagonista* de una larga relación entre el fotógrafo alemán y un país marcado por el boom del estaño –se dice en la contratapa del volumen encuadernado en pasta dura– El archivo histórico de la Universidad Católica del Norte de Antofagasta conserva numerosas imágenes de ese encuentro. Entre ellas, muchas tomas inéditas de la gran minería moderna que hizo la fortuna de los Soux, Hochschild, Patiño y Aramayo. Su publicación visibiliza la revolución industrial que impactó en el destino económico y político del país, también en la vida de los miles de trabajadores –hombres y mujeres– sometidos al ritmo de las máquinas y a las nuevas formas de organización del trabajo. Nueve textos de historiadores y antropólogos, así como los comentarios de mineros del presente, acompañan las fotografías, como testimonio de una historia minera que aún no termina".



Bibliografía boliviana 2015
Autores: Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia
Ed. ABNB - FCBCB 2016
413 Páginas

Bibliografía Boliviana, compromiso de difusión de la memoria escrita

La Bibliografía Boliviana es una publicación periódica institucional dedicada fundamentalmente a difundir las ediciones impresas en Bolivia que ingresan al Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB) por concepto de Depósito Legal, de donaciones recibidas y compras realizadas.

Es el resultado del compromiso asumido por el ABNB a partir de 2004, con la publicación de impresos bolivianos correspondientes a los años 2002 y 2003, durante la gestión de la entonces directora del ABNB, Marcela Inch C., quien consideró que era el momento para que la institución se hiciera cargo de dar continuidad a la publicación de la bibliografía de impresos producidos en el país, labor que en 2001 el señor Werner Guttentag decidió suspender tras cuarenta años dedicados a garantizar cuarenta ediciones de la publicación, cediendo la posta al ABNB para dar continuidad a este trabajo, según su deseo expresado en una nota dirigida a la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

El Decreto Supremo N° 28595 de 19 de enero de 2006 es el instrumento que rige el régimen del Depósito Legal en Bolivia y tiene dos antecedentes importantes: el estudio realizado por Gunnar Mendoza Loza, entre 1969-1989 y el proyecto de reforma del Depósito Legal planteado por el ABNB, respaldado por un segundo estudio realizado por el Viceministerio de Culturas entre 1998-2002, donde se concluye que fueron cuantiosas las pérdidas documentales en Bolivia y en el ABNB. Por ello, es importante mencionar que a la fecha subsiste una grave deficiencia en la aplicación plena del Decreto Supremo. La consecuencia más grave de esta falta radica en la incompleta recolección de las unidades bibliográficas editadas en nuestro país y que no ingresan para su conservación en las colecciones del ABNB y, por lo mismo, no llegan a incluirse en la Bibliografía Boliviana.

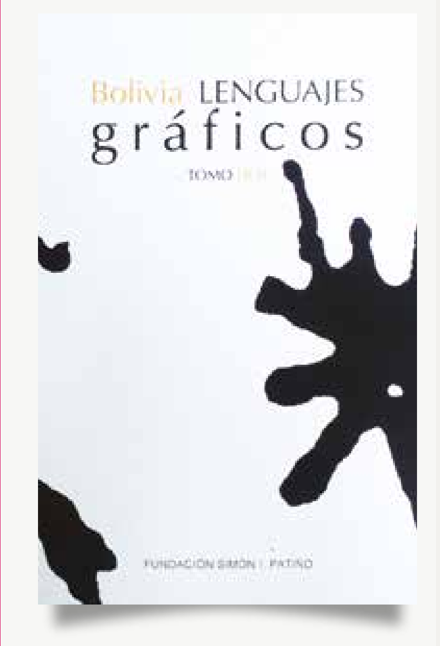
A partir de 2013 se incrementaron los envíos bibliográficos al ABNB, aunque no en la misma proporción en la que se publica en el país. No obstante, el Decreto Supremo sigue siendo el instrumento legal más importante con que cuenta el ABNB para cumplir su misión ante la sociedad desde dos perspectivas. Primero, que la bibliografía nacional se publica anualmente de forma ininterrumpida y, segundo, que permite a la Institución incrementar cualitativa y cuantitativamente sus colecciones.

La presente edición se encuentra clasificada en cuatro secciones: la primera presenta las monografías, ordenadas alfabéticamente por el encabezamiento principal. La segunda comprende los libros de texto, que tiene la misma ordenación bibliográfica que la anterior. En la tercera parte se encuentra el material especial, agrupado por la DGM (Designación General del Material), y en cada grupo, los asientos están también ordenados alfabéticamente por el encabezamiento principal. En la cuarta parte se hallan los índices de autores, de materias, de títulos y de series.

Los asientos bibliográficos están descritos conforme a las Reglas de Catalogación Angloamericanas. Segunda Edición (RCAA2), revisión 2003. Estas reglas, en lo referente a la descripción bibliográfica, asumen las normas ISBD. La información está codificada siguiendo los formatos MARC21 y pronto estarán accesibles en línea. Por lo que se refiere al nivel de detalle de los asientos bibliográficos, se ajusta en líneas generales, al segundo de los tres niveles indicados en las RCAA2, conforme a la regla 1.0D2. La descripción bibliográfica se completa con la notación correspondiente de la CDD. Para los encabezamientos de materia, se utilizan las LEMB, Tesauro OCDE, Catálogos en Línea UNESCO y otros.

A pesar de las dificultades externas para cumplir cabalmente con esta empresa, la publicación ininterrumpida de este compendio bibliográfico es una muestra del compromiso del ABNB y la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia de continuar aportando a la difusión de la memoria escrita del país para beneficio del pueblo boliviano que, según el artículo 99 de la Constitución Política del Estado y la Ley 530, se constituye en titular del patrimonio cultural boliviano.

Juan Pedro Debreckzeni



Bolivia Lenguajes Gráficos
Michela Pentimalli, María Isabel Álvarez Plata, Jaqueline Calatayud y Rodny Montoya, Curadores
Fundación Simón I. Patiño, 2016
1107 páginas (3 tomos)

En el texto introductorio de esta muy importante obra leemos: "En el panorama boliviano de la producción científica de carácter divulgativo, no había hasta el presente una obra que, en un esfuerzo de síntesis, se ocupara de registrar y explorar los lenguajes gráficos del contexto boliviano, producidos y/o consumidos localmente, desde perspectivas propias".

"La Fundación Simón I. Patiño, con este título, consagrado a los lenguajes gráficos en Bolivia, entrega al público lector una obra novedosa bajo diversos puntos de vista: en primer lugar, por la temática; luego, por la extensión del concepto de lenguajes gráficos, considerados en el contexto boliviano y abordados desde enfoques incluyentes y multidisciplinarios; finalmente, por la importante presencia de imágenes, imprescindible en un libro centrado en la visualidad."

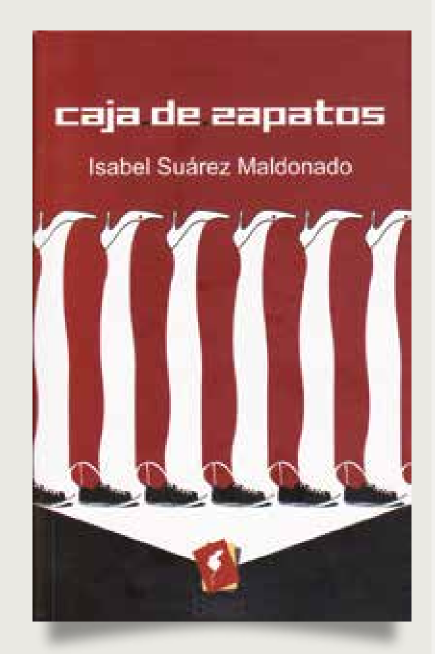
Al referirse a la amplitud del concepto, la Directora del Espacio Simón I. Patiño, Michela Pentimalli, señala: "El concepto de lenguajes gráficos al que nos referimos se construye trasladando el significado del sustantivo 'lenguaje' del campo del habla al campo visual, articulándolo al adjetivo 'gráfico', en las diversas acepciones que nos interesan en este ámbito".

"Así –continúa Pentimalli–, la expresión 'lenguajes gráficos' dilata su extensión y abarca todo tipo de manifestaciones gráficas: aquellas que fueron apareciendo en el transcurso de la historia y aquellas que forman parte de nuestro presente: desde las pictografías y gliptografías prehistóricas, impresas, dibujadas o escarbadas en la roca por nuestros más lejanos antepasados, hasta las formas más contemporáneas de expresión gráfica que se desarrollan actualmente en Bolivia, como, por ejemplo, la producción de los diseñadores y creativos profesionales, realizada mediante programas informáticos de última generación, o los graffiti pintados sobre paredes de cualquier centro urbano".

"Enfocados desde esta óptica, los lenguajes gráficos son parte de las diversas maneras de expresión de una sociedad dada, en la amplitud de sus componentes sincrónicos y en el espesor de la perspectiva diacrónica, y juegan un papel significativo en la identificación, en el reconocimiento y auto reconocimiento de las culturas. No existen aislados en una dimensión abstracta, en un supuesto limbo formalista y puramente estético; en efecto, además de relacionarse con las estéticas y modelos artísticos de los diferentes contextos temporales y/o culturales, los lenguajes gráficos se vinculan a la comunicación visual, a la información, a la documentación, y a los códigos que las distinguen; a las prácticas y los usos que de ellos mismos generan o que los generan; a las funciones que desempeñan en una determinada sociedad y cultura; a los medios, soportes y tecnologías que los hacen posibles; a las representaciones de las que son portadores; a las significaciones que suscitan".

En el tomo I de esta obra de cuidada presentación encontramos ocho artículos. Desde *Mensajes sobre rocas. Arte rupestre en Bolivia* de Matthias Strecker y Freddy Taboada, hasta *Herramientas de la memoria. Escritura ideográfica andina* de María Isabel Álvarez Plata. En el segundo tomo se consignan diez artículos como *Placer visual / placer erudito: la ornamentación de libros* de Ana María Gottret y *Expongo, divulgo, reclamo: cien años de folletería* de Michela Pentimalli. Finalmente, en el tercer tomo, se publican otros diez artículos como *La música por el forro: Los discos de vinilo y sus portadas* de Sergio Calero y *La revolución de la imagen: los libros ilustrados con fotografías* de Pedro Querejazu.

Esta publicación (de gran formato y presentada en una caja) que, al ocuparse de la gráfica en Bolivia desde tal amplitud conceptual, tratada con rigor, creatividad y una muy valiosa profusión de materiales gráficos, se constituye en un aporte fundamental a la bibliografía sobre el tema y, sin duda, constituye una de las publicaciones más importantes del año. Por si fuera poco, los libros consignan además un DVD con materiales audiovisuales: *El diseño gráfico en Bolivia* de Fernando Navia, Roberto Valcárcel y Susana Machicao. *Apuntes para una historia del diseño gráfico en Bolivia* de Gabriel Mariaca y Carlos Villagómez y *Proceso de diseño* de Sergio Vega.



Caja de zapatos (2016)
Isabel Suárez Maldonado
Sobras Selectas
El Alto
96 páginas

Santa Cruz:
Esa circular caja de zapatos

Estoy segura de que el verdadero propósito de las cajas de zapatos no es facilitar el manejo de la mercadería en las tiendas, o conservar los calzados en buen estado. En realidad, su objetivo es atesorar un sinfín de cositas disímiles que la mayoría de nosotros acumulamos mientras vivimos. Sin el valor suficiente para deshacernos de ellas, o creyéndolas amuletos, las personas guardamos el alma en esas cosas que luego acumulamos y protegemos dentro de cajas de zapatos.

Caja de zapatos, de la joven cruceña Isabel Suárez Maldonado, es el hogar de 19 cuentos que nos devuelven la mirada cuando levantamos la tapa de la caja. En el libro hablan las cosas acumuladas, esos objetos que conocen nuestra intimidad pues nos miran cuando nos creemos solos.

> "Roberto es artista. Dan fe sus cuadros, sus poemas que adornan el verde primavera de las paredes, los instrumentos abandonados que, con melancólico silencio, lo contemplan contemplar la caja boba, siempre en el mismo canal, siempre a la misma hora" (12).

Pero la mirada de los objetos no siempre es compasiva. A veces es perversa y burlona:

> "Un poster de algún animé, quizás Cowboy Bebop, la miraba con morbo desde lo alto de la pared" (73).

Para la escritora, abrir la caja de zapatos puede darle a nuestro espíritu algunas respuestas. Por ejemplo, en el cuento "Esa escena", la protagonista abre una habitación después de mucho tiempo pues desea rescatar su Dignidad del Dolor, la Melancolía, el Asco y el Terror de su Recuerdo. Sin embargo, en las cajas de zapatos también habita la contradicción, esa infructuosa búsqueda de quienes persiguen un destino pero sólo logran moverse en círculos. Leemos en "Historias de fantasmas":

> "Caminaban hacia él, pero no llegaban y hasta parecía que ni siquiera se acercaban. Anduvieron durante horas hasta que se dieron cuenta de que estaban en medio del monte, y el tinglado, en el horizonte, seguía burlándose de ellos" (56).

Y es que los cuentos de Verónica Suárez indagan en la confusa geografía de su ciudad natal, ese espacio lleno de anillos que constantemente confunde a sus habitantes. No obstante, a diferencia de gran parte de la narrativa boliviana actual, en *Caja de zapatos* Santa Cruz no es ese ser extraño al que se mira desde lejos (casi siempre desde el exilio), sino un cuerpo cercano, lleno de contradicciones y placeres que sólo se manifiestan a quienes habitan la ciudad, y se dejan habitar por ella.

Parece ser que en esta *Caja de zapatos* laten, al mismo tiempo, la cotidianidad y la intimidad de una ciudad y de sus habitantes —ya sean objetos, personas o fantasmas— que, como bien nota Wilmer Urrelo en su lectura de este libro, ofrecen en su mirada y en su existencia el fin máximo de toda ficción: "el placer de leer".

Carla A. Salazar

En nuestro próximo número:

La obra pictórica de Alfredo La Placa

La narración oral en Bolivia

Colectivo de fotografía Sin Motivo

PATRIMONIO INTEGRADOR
LA FCBCB POR LOS CAMINOS DE BOLIVIA

Los Centros Culturales dependientes de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, poseen sendos programas de exposiciones itinerantes. Una iniciativa nacida ante la necesidad de expandir los alcances del museo hacia otras regiones del país, para así poder brindar la oportunidad de apreciar nuestro patrimonio a vastos sectores de la población que no tienen acceso a él.

Para cumplir esta importante labor, la Fundación cuenta con una invaluable herramienta. Un camión que permite movilizar exposiciones y bienes culturales por el territorio nacional. El furgón de capacidad para 3 toneladas (marca Hino, modelo 2014) recorre el país conducido por Carlos Méndez, acercando a la población de ciudades capitales, ciudades intermedias y pueblos al disfrute del rico patrimonio museístico nacional.

De enero a octubre de 2016, el camión visitó siete departamentos y poblaciones como Quime, Yacuiba, Bermejo y Guayaramerín, llevando exposiciones de los programas "El museo donde tú estás" del MNA y "MUSEF más cerca de ti" del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, así como obras y bienes patrimoniales de otros Centros Culturales.





NORMATIVA
LEGAL Y TÉCNICA

Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia

Del 29 al 31 de agosto se desarrolló en el ABNB (Sucre) el curso Normativa legal y técnica, sobre las condiciones físicas de preservación de fondos documentales en archivos y bibliotecas.

Con el objetivo de estudiar la normativa legal y técnica sobre las condiciones físicas de preservación de fondos documentales en archivos y bibliotecas en general, y de requisitos mínimos de infraestructura y equipamiento, en particular. Dirigido a archivistas y bibliotecarios de Sucre y el resto del país, así como servidores de la FCBCB y público en general, la actividad se desarrolló según lo planificado y alcanzó el éxito esperado.

El estudio de la ley 530 del patrimonio cultural boliviano, así como la norma boliviana NB-ISO 11799 y varios otros temas fueron tratados por el director del ABNB Marco Peñaloza Bretel a lo largo de las tres jornadas del evento, en sesiones que se desarrollaron en ambientes del ABNB y de la biblioteca Gunnar Mendoza L.